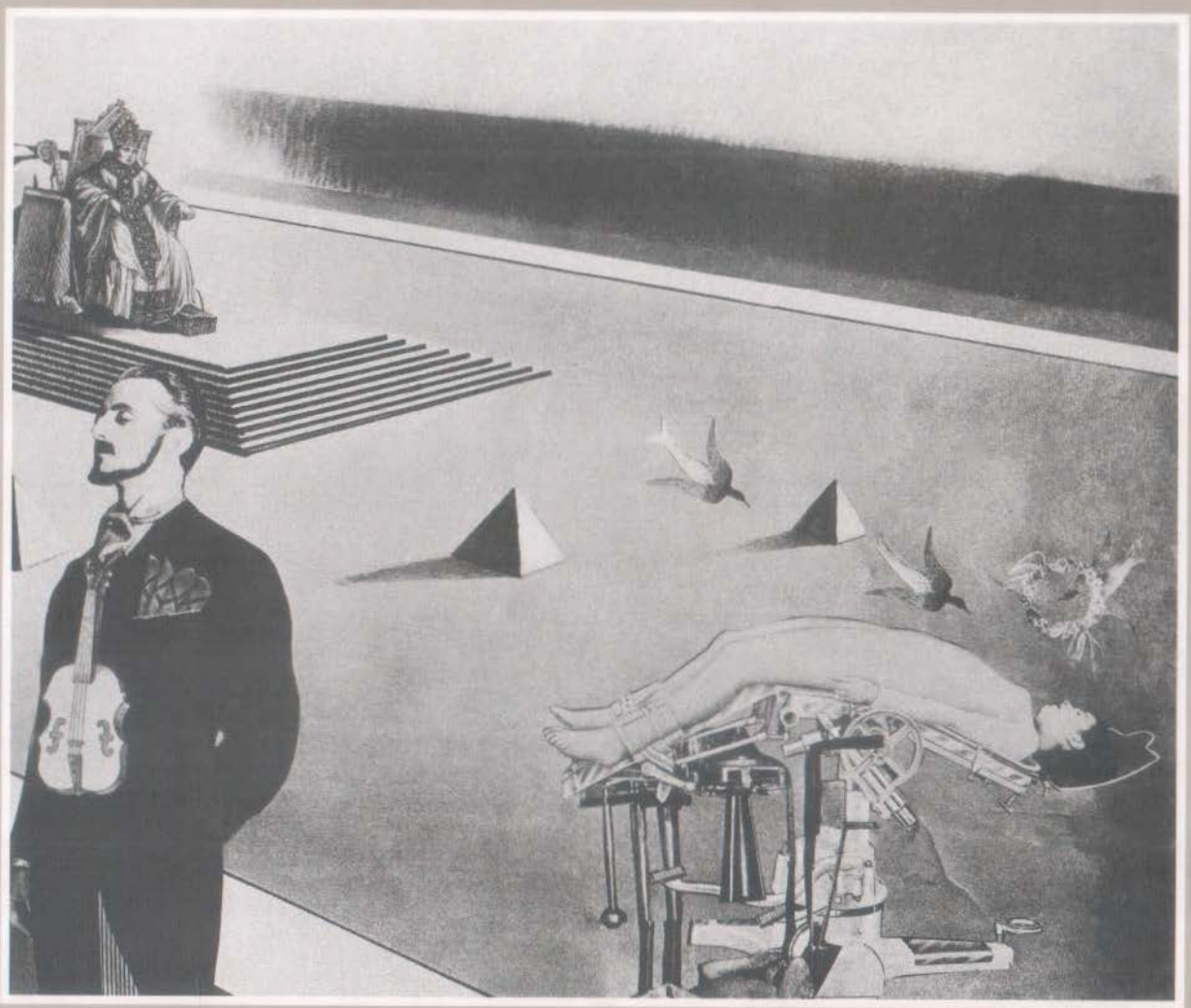
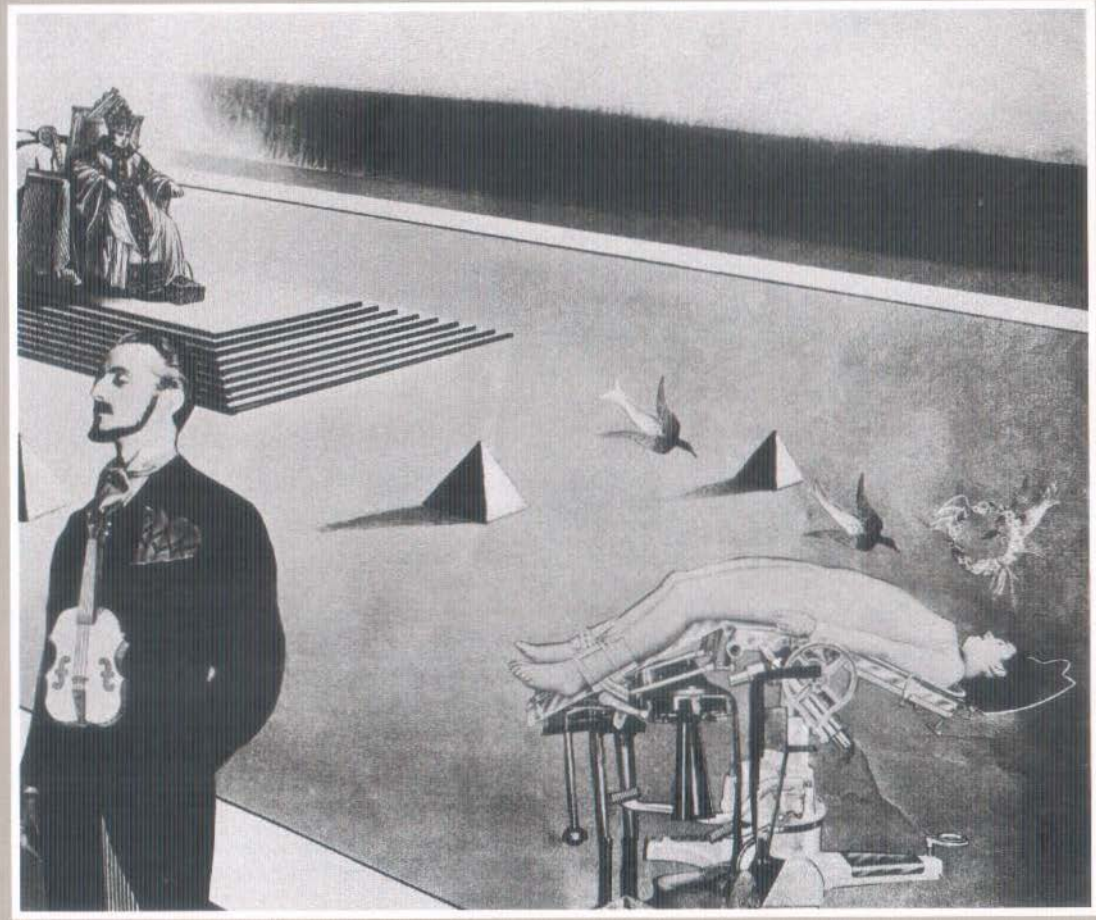
CAIXA CULTURAL

Apresenta

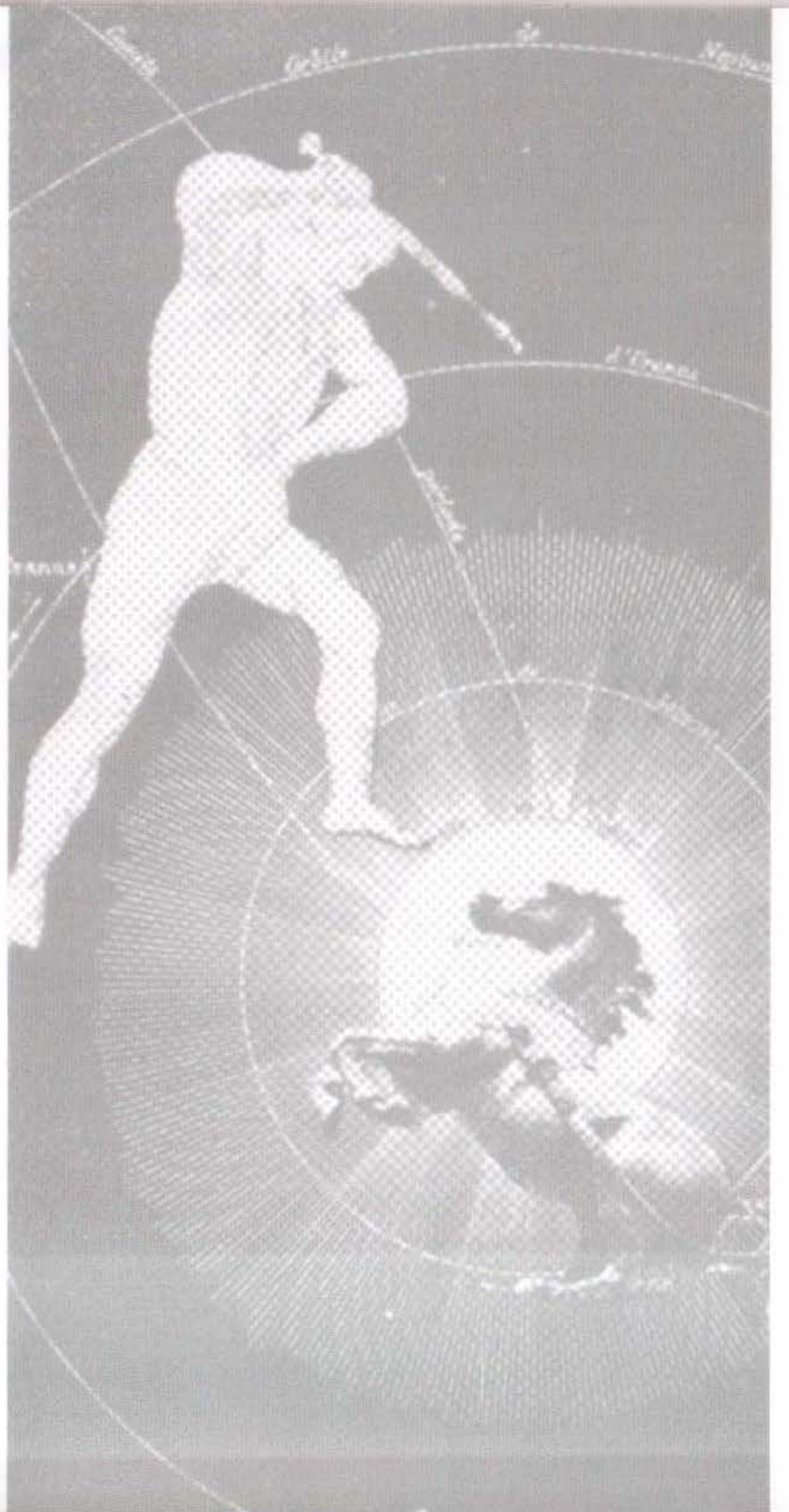


A PINTURA EM PÂNICO ◆ FOTOMONTAGENS ◆ JORGE DE LIMA

CAIXA CULTURAL



A PINTURA EM PÂNICO ◆ FOTOMONTAGENS ◆ JORGE DE LIMA



Sumário

Apresentação 3
Caixa Econômica Federal

Jorge de Lima, Fotomontagista 7
Simone Rodrigues

Jorge de Lima e o Surrealismo 17
José Niraldo de Farias

Fantasias de um Poeta 19
Mário de Andrade

Imagens do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP - 21
Fundo Mário de Andrade

Imagens do livro A Pintura em Pânico 35

Nota Liminar 37
Murilo Mendes

Versões em inglês 121

Jorge de Lima é um dos mais ilustres representantes da moderna vanguarda literária brasileira. É autor de uma obra extensa, que atravessou diversas fases e estilos, desde sua estreia neo-parnasiana, com os *XIV Alexandrinos* (1914), até seu último poema épico, *A Invenção de Orfeu* (1952), passando pelos versos livres de *A Túnica Inconsútil* (1938), entre outros tantos títulos. Caracterizou-se por uma investigação incansável de temas e formas fundamentais da brasilidade, moldando-as de acordo com sua visão de mundo influenciada pela mística cristã e pelo surrealismo. A um tempo regionalista e universal, popular e erudito, clássico e moderno, o caráter multifacetado de suas criações literárias desafia até hoje a compreensão por parte da crítica.

Somem-se a isso as suas criações como artista plástico. Apesar de ser uma faceta menos conhecida do artista, ela não é menos significativa. Além de se dedicar ao desenho e à pintura, Jorge de Lima foi o primeiro artista brasileiro a produzir fotomontagens.

Esta exposição reúne as fotomontagens feitas por Jorge de Lima entre os anos 1930-40. Algumas dessas imagens fizeram parte do livro "A Pintura em Pânico" (1943), que dá nome à exposição e é aqui, pela primeira vez, apresentada na íntegra. Ao patrocinar este evento, a CAIXA reitera sua contínua responsabilidade de valorizar o patrimônio artístico brasileiro, promovendo e divulgando uma obra rara que, apesar de fazer parte da história da arte nacional, permanecia desconhecida e inacessível ao grande público.

Caixa Econômica Federal

Presidente da República
Luiz Inácio Lula da Silva

Ministro da Fazenda
Guido Mantega

Presidenta da Caixa Econômica Federal
Maria Fernanda Ramos Coelho

Patrocínio
Caixa Econômica Federal

Coordenação e Curadoria
Simone Rodrigues

Organização
WSET Multimídia

Produção Executiva
Guilherme Whitaker

Assistente de Pesquisa
Heyk Pimenta

Design e Coordenação de Montagem
Luis Alberto Garcia de Zúñiga
Cintia Kury Souto

Design Gráfico
Marilu Cerqueira

Assessoria Jurídica
Angela Moss

Restauração, Tratamento e Impressão de imagens
Cesar Barreto, Gabi Carrera e Thiago Barros

Molduras
Enquadre

Iluminação
Rogério Emerson Magalhães, Ubiraci Ribeiro e Elisa Tamdeta

Montagem
Alessander Batista Souza

Assistentes de Montagem
Julie Brasil e Fabricio Feydit

Cenotécnica
Jorjão Kugler

Edição e animação do vídeo
Christian Caselli

Trilha sonora
Guilherme Bauer

Site www.apinturaempanico.com
Phillipe Côrtes

Versão dos textos
João Casaes e Thais Borges

Fotos abertura e debate
Verena Kael

Agradecimentos
Angela Magalhães, Fábio de Souza Andrade, Fundação Casa de Rui Barbosa, Gênese Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, José Niraldo de Farias, Leonardo Rivello, Liana Corrêa, Lucia Riff, Marco Lucchesi, Maria Thereza Alves Jorge de Lima, Neysa Campos, Ricardo Jaguaribe Ferrari, Rosângela Sodré e Thalita Ateyeh.

Organização:

Patrocínio:

Exposição realizada entre 15 de março e 02 de maio de 2010 - CAIXA Cultural Rio de Janeiro - Galeria 1

Não procureis qualquer nexo naquilo
que os poetas pronunciam acordados
pois eles vivem no âmbito intranquilo
em que se agitam seres ignorados.

Jorge de Lima (soneto XVII, Livro de Sonetos)

Há sempre um copo de mar para um homem navegar.

Jorge de Lima (canto I, Invenção de Orfeu)

Jorge de Lima, Fotomontagista

"Em uma palavra, a experiência mística só se transforma em experiência poética quando cessa de se alimentar com os símbolos correntes para criar seus próprios símbolos."

Roger Bastide

Consagrado desde muito jovem por sua produção poética marcada pelo estilo parnasianista, Jorge de Lima adere ao modernismo já no final dos anos 1920, cantando em versos livres o cotidiano da vida nordestina e da cultura afro-brasileira. A decisão de fixar residência no Rio de Janeiro em 1930 possibilita sua inserção no centro da cena artística e cultural e o projeta como membro do grupo da vanguarda carioca.

Como médico atuante, montou seu consultório na Cinelândia, frequentemente chamado de ateliê, ou academia, por ter se tornado importante ponto de encontro de intelectuais e artistas como Ismael e Adalgisa Nery, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Portinari, entre tantos outros jornalistas e personalidades nacionais e estrangeiras que, de passagem pela cidade, aproveitavam para se reunir no final da tarde em torno de longas conversas e debates sobre os caminhos da arte, da poesia e da política. Era lá que Jorge de Lima desempenhava seus múltiplos papéis de médico, poeta, romancista, ensaísta e pintor, além de ter sido também professor de literatura brasileira da Universidade do Brasil e vereador que chegou a presidente da Câmara Municipal.

Um temperamento inquieto e uma vocação para o experimentalismo encontram-se na raiz do que se apresenta como uma produção híbrida e multifacetada, lançando difíceis desafios à análise crítica que busca descobrir um sentido de unidade, ou de continuidade e coerência estilística em sua obra. Dos que o acusavam de volubilidade e diletantismo, defendia-se com o argumento de que em todas as modalidades de experiências artísticas buscava sempre outras formas de fazer poesia: "O que eu não quero é me repetir".[1]

Sua fama deveu-se, sobretudo, à produção literária, em prosa e poesia, sendo uma das figuras mais representativas do movimento que conferiu cidadania poética aos temas da cultura nacional popular. A força da visualidade na construção das imagens poéticas, que sempre distinguiu sua linguagem, ganha uma dimensão simbólica mais universalista quando o autor entra em sua fase madura, coincidindo com a militância cristã, em que passa a mesclar de maneira nada ortodoxa o misticismo católico com elementos da mitologia pagã e da filosofia metafísica. Não é uma coincidência que seu interesse pelas artes visuais tenha se intensificado nesta época. Mesmo sem ter pretensão de fazer carreira como artista plástico, paralelamente à produção literária, começou a realizar uma vasta obra em pintura e foi o primeiro artista brasileiro a se dedicar à pesquisa das possibilidades únicas oferecidas pelo novo gênero de arte que então surgia na Europa – a fotomontagem.

As primeiras experiências com a técnica que ficou conhecida como "collage" foram feitas por Picasso e Braque, que começaram a adicionar às pinturas fragmentos de materiais impressos, simulacros de texturas, etc., colando-os na superfície da tela. Os resultados obtidos dessa apropriação de objetos heteróclitos foram radicalizados no experimentalismo dos artistas dadaístas e construtivistas na Alemanha, Suíça e União Soviética logo após a Primeira Guerra Mundial. Raoul Hausmann, Hannah Hoch, John Heartfield, Rodtchenko, Kurt Schwitters e Moholy-Nagy são alguns dos artistas que se exercitaram na linguagem das colagens fotográficas, ou fotomontagens. Diferenciando-se da colagem cubista, a fotomontagem consiste numa composição feita exclusivamente com recortes de fotografias, ilustrações e tipografias extraídas de materiais gráficos de todo tipo (jornais, revistas, material publicitário, etc.) que nessa época já compunham a nova fisionomia da moderna cultura de massa.

O termo "foto-colagem" foi inicialmente adotado pelos dadaístas Raoul Hausmann e Hannah Hoch para distinguir esse tipo de arte da colagem do cubismo sintético. Já os construtivistas russos, por seu lado, como John Heartfield e Rodchenko, preferiram a denominação de fotomontagem, que acabou se generalizando. Na origem e na difusão do conceito de "fotomontagem", podemos identificar uma opção tanto ideológica quanto descritiva de uma técnica adequada à nova tendência que busca assemelhar o processo de trabalho artístico à ordem industrial, mecânica, do sistema de montagem que opera a partir da apropriação e reorganização de elementos já existentes no mundo. Desta forma, repudiam a "criatividade" fetichizada do gênio artístico que ancorava seu fazer na habilidade manual para expressar ideias originais. Mais do que uma simples técnica de construção de imagem, a fotomontagem se apresentava como bandeira-manifesto da anti-arte que pretendia confrontar os valores da tradição das belas-artes. Era o resultado da ação transformadora do artista inserido na vida moderna e expressão de uma nova forma de percepção, fragmentada, dinâmica e, às

vezes, caótica, de uma sociedade esfacelada pela guerra. O uso do termo fotomontagem também tem seu fundamento na prática frequentemente adotada de fotografar o resultado da colagem, tendo em vista a uniformização da superfície da imagem e a possibilidade de inseri-la no sistema de reprodutibilidade. Como o produto final é uma fotografia capaz de gerar inúmeras cópias, esta técnica rompe com o antigo regime das artes que privilegiam a obra original, o objeto único, portador da "aura" que o distingue de suas meras reproduções.

Mesmo tendo sido apenas uma entre as inúmeras formas de expressão da fotografia surrealista[2], a fotomontagem adequava-se perfeitamente à proposta de se extrair força e beleza da justaposição de elementos díspares, ou, para usar a famosa frase de Lautréamont: "Belo como o encontro casual de um guarda-chuva com uma máquina de costura, sobre uma mesa de dissecação". Max Ernst, que havia passado pelos círculos expressionistas e dadaístas e aderido ao surrealismo na primeira hora, já criticara o excesso de ideologia dos artistas Dada de Berlim e se dedicava a um novo tipo de colagem (que chamaria de "colagem-romance") com uma intenção expressiva mais lírica e bem humorada. Louis Aragon, num dos primeiros ensaios críticos que tentavam sistematizar as realizações artísticas dentro desse novo meio de expressão, também adota o termo colagem e não esconde sua preferência pelo estilo de Max Ernst, que consegue superar o efeito de simples choque das fotomontagens dadaístas e submete o procedimento "à necessidade de expressão a qualquer preço".[3] Em *La Peinture au défi,* chega a afirmar que Ernst seria o verdadeiro criador do gênero de foto-colagem.

A obra de Max Ernst exerceu uma influência direta sobre Jorge de Lima. Ao conhecer o romance-colagem *La Fémme 100 Tétes* (1928),[4] Jorge de Lima começa a experimentar a técnica da colagem usando recortes de antigas gravuras, enciclopédias, livros de anatomia e astronomia, além de jornais e revistas da época. Em entrevista publicada na revista *O Cruzeiro* (09/07/1938), o poeta alagoano afirma que Max Ernst "criou uma admirável forma de expressão" e a define como "uma espécie de intermediária entre o cinema e a pintura". Essa experiência foi inicialmente compartilhada com Murilo Mendes, que em 1935 já havia dividido a autoria de *Tempo e Eternidade*, livro de poemas que os situou no polêmico grupo de artistas católicos. Do período em que exploraram juntos a técnica das colagens, nasceu a imagem intitulada *A Poesia em Pânico*, que foi capa do livro homônimo de Murilo, publicado em 1938. Se há outras imagens feitas a quatro mãos é uma questão que paira sem resposta, mas o fato é que Murilo não dá continuidade às experimentações cujo potencial criativo Jorge de Lima começava então a explorar.

Da série de fotomontagens produzidas por Jorge de Lima entre os anos 1930-40 surgiu *A Pintura em Pânico,* publicação independente impressa na Tipografia Luso- Brasileira em 1943,

que a despeito da despretensão do seu criador tornou-se a primeira obra do gênero realizada no Brasil. Enquanto na Europa a fotografia desempenhava um papel crucial na prática dos artistas modernos que questionavam e subvertiam os paradigmas das artes tradicionais, no Brasil, em função de certas discrepâncias características do nosso desenvolvimento cultural, a fotografia esteve ausente da Semana de 22 e do movimento de renovação estética que se propagou através de publicações como *Klaxon, Terra Roxa, Revista de Antropofagia,* etc. Nos discursos e manifestos da época, a fotografia ainda é apenas referência negativa daquilo que a arte não quer mais ser: imitação mecânica e cópia da realidade. *A Pintura em Pânico* apresenta-se, portanto, como uma obra *sui-generis* - único exemplar de uma estética moderna no contexto nacional em que a "fotografia artística" ainda estava atrelada ao academicismo do estilo pictorialista praticado nos fotoclubes, buscando afirmar-se como arte através da imitação dos efeitos plásticos da pintura, do desenho e da gravura.

Se outros artistas na mesma época chegaram a fazer incursões semelhantes no campo do experimentalismo fotográfico, seus resultados não chegaram a alcançar um *corpus* consistente, tendo-se restringido a experiências isoladas.[5] Como movimento cultural mais amplo, a fotografia moderna brasileira se desenvolve apenas após a Segunda Guerra Mundial. Artistas como José Oiticica Filho e Geraldo de Barros, dois dos principais nomes da fotografia construtivista, só começaram a realizar suas pesquisas visuais abstracionistas no final dos anos 1940. Uma obra cuja qualidade onírica revela grande proximidade das imagens de *A Pintura em Pânico* é a de Athos Bulcão, que se dedicou às fotomontagens logo após seu retorno de uma viagem de dois anos à Europa, em 1950. Mesmo sabendo-se que Athos foi beber diretamente na fonte das experiências artísticas europeias, é improvável que desconhecesse o trabalho precursor de Jorge de Lima, uma vez que este foi amplamente divulgado pela grande imprensa entre os anos de 1938 e 1948.

Entre os jornais e revistas que abriram espaço para a publicação dessa arte insólita, encontramos *O Cruzeiro*, *Dom Casmurro*, *Vamos Ler*, *A Manhã*, o *Suplemento em Rotogravura do Estado de São Paulo*[6], *Fronteiras*, *Renovação* e *A Notícia*, entre tantos outros.[7] Uma enumeração simples das diversas expressões usadas pela imprensa para nomeá-la é suficiente para demonstrar a dimensão da sua novidade: composição fotográfica, *decoupage*, poesia foto-plástica, imagem foto-poética, composição pictural, gravura surrealista, fotografia supra-realista, etc. A publicação dessas imagens causaram um misto de fascínio e escândalo junto ao público da época. Entre outras manifestações de surpresa e estranhamento, a crítica mais virulenta talvez tenha sido a de Tristão Ribas, no artigo intitulado "Fotomontagem de imoralidades", publicado no jornal carioca *A Notícia*.[8] Ele se refere às fotomontagens como "divertimentos pictóricos em estilo de criança", uma "exibição de maluquices" com "simpatia pelo pornográfico", que contribuem para a

"corrupção dos costumes e dos gostos" com suas "monstruosidades contra a beleza e contra a moral." Jorge de Lima conta: "Quando meu livro de fotomontagens foi publicado, atacaram-no várias vezes, pela imprensa, chamando-o de comunista, dissolvente, até de imoral." Na sequência, cita Picasso: "Todo mundo quer compreender a pintura. Por que não se tenta compreender o canto dos pássaros? (...) Que compreendam, sobretudo, que o artista trabalha por necessidade".[9]

Da única edição de "A Pintura em Pânico" – que teve 250 exemplares apenas, "numerados de 1 a 250 e rubricados pelo autor", conforme informado na página de rosto (procedimento que demonstra mais relação com a tiragem de gravuras do que com processo de produção industrial de um livro) – sobreviveram poucos, tendo-se tornado uma obra raríssima, nunca reeditada. Reúne 41 fotomontagens acompanhadas de legendas que, longe de terem uma função descritiva ou explicativa, são mais um elemento da charada apresentada pela imagem, estabelecendo uma relação orgânica entre a linguagem verbal e visual. O conjunto das imagens e textos configura uma unidade complexa, um mosaico de referências fragmentadas e contraditórias, cujo objetivo declarado era "provocar uma sensação poética".[10]

A despeito de serem irredutíveis a qualquer tipo de interpretação unívoca, sob sua aparente incoerência revela-se uma pesquisa artística inovadora, que transcendendo a fronteira entre as linguagens e subvertendo a ordem da representação figurativa clássica (daí o estado de "pânico" da pintura), trabalhando com materiais pobres e técnica primária, busca reconstruir um certo ilusionismo perspéctico. O resultado final das colagens, refotografadas, provocam uma tensão na percepção que oscila entre o absurdo e o verossímil. Nesse momento, aproximam-se da experiência do "Maravilhoso" e da "Beleza Convulsiva", que André Breton colocou no centro do projeto estético surrealista. O método da associação livre de signos visuais revela analogia tanto com o processo da "escrita automática" quanto com as significações fortuitas do "acaso objetivo". No prefácio de *A Pintura em Pânico*, Murilo Mendes afirma que "A foto-montagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo."[11]

Sobre a relação de Jorge de Lima com o surrealismo é importante ter claro que, apesar de compartilharem referências e traços de estilo, isto está longe de significar uma adesão simples aos postulados desse que foi o último movimento das vanguardas europeias. Jorge de Lima rejeitava o rótulo de surrealista e preferia filiar-se a uma linhagem mais ampla, interpretando o surrealismo e o romantismo como expressões difusas do espírito poético de todas as épocas, desde o *Apocalipse* de São João até o *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, passando por Dante e Rimbaud.

Este catálogo da exposição *A Pintura em Pânico* reúne as 41 fotomontagens acompanhadas de títulos-legendas que fizeram parte do livro de 1943.[12] Como as fotografias originais não foram encontradas, as imagens aqui publicadas tiveram que ser reproduzidas da velha brochura e passaram por um cuidadoso trabalho de restauração que não esconde as diversas camadas de retículas superpostas. As demais 11 imagens, sem título, puderam ser reproduzidas e ampliadas a partir das fotografias originais graças ao apreço de Mário de Andrade pela preservação de nossa memória cultural. Esses únicos remanescentes sobreviveram guardados em seu arquivo que hoje faz parte do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

Quando entramos em contato com *A Pintura em Pânico*, uma questão se coloca logo de saída: a de saber se o livro conta ou não uma história que se possa decifrar, elucidar, compreender. Ana Maria Paulino lança a questão que é deixada em aberto no seu ensaio "Jorge de Lima: a re-velação da imagem", texto que acompanha a publicação das 11 fotomontagens que fazem parte do acervo do IEB, intitulada *O Poeta Insólito*:[13] "Diante dos muitos caminhos que atraem a análise, surgirão sempre interrogações, muitas talvez sem resposta. A mais simples é, quem sabe, indagar se as colagens teriam sido elaboradas com o intuito de, obedecendo a uma determinada sequência, compor uma narrativa surrealista." Teodoro Rennó Assunção aceita o desafio e realiza um estudo comparativo das novelas surrealistas de Max Ernst e *A Pintura em Pânico* em "Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima"[14], na tentativa de lançar luz sobre suas diferentes formas de narrativa. Após analisar a estrutura de cada uma das obras, da sequência de imagens às relações entre imagens e textos, conclui que as fotomontagens do artista brasileiro, diferentemente das obras do artista alemão, não chegam a construir uma narrativa, apresentando-se como uma coleção em que cada imagem "constitui uma totalidade e guarda, portanto, sua autonomia. Se o que unifica a coleção é apenas um estilo reconhecível de montar e legendar, este livro de fotomontagens funciona como um livro de poemas autônomos em que se reconhece, porém uma autoria única através da maneira de compor." Sem discordar completamente, Gênese Andrade prefere interpretar positivamente a desconexão lógica das imagens. Justamente por não se apresentar como uma narrativa linear, previsível – e nesse ponto chama a atenção para o fato de que as páginas do livro não são numeradas –, ela propõe que *A Pintura em Pânico* possa funcionar como um campo aberto a múltiplas narrativas, apresentando um largo espectro de associações e encadeamentos possíveis na construção do sentido que cada leitor poderá articular ao seu modo.[15]

Simbólica e hermética, trata-se de uma narrativa fantástica que nos convida a experimentar um mundo de imagens arquetípicas e forças em constante tensão. As histórias que *A Pintura em Pânico* conta subvertem o tempo e o espaço da realidade humana ordinária e nos projetam em um outro tempo – a atemporalidade ou o tempo cíclico dos mitos – e em um outro espaço – transcendente, utópico. O início dessa história

confunde-se com a própria Gênese, a criação dos seres, a nostalgia da unidade perdida; no fim fundem-se o Armagedon, o Juízo Final, a mutilação dos corpos, a morte e sua consequente transmutação em outras formas híbridas de vida; e no meio, a aventura mística do homem-poeta-herói, este visionário que só pode expressar sua experiência extraordinária do mundo através de uma linguagem afeita aos mistérios. Pode-se afirmar que esta cosmogonia, aqui representada através das fotomontagens, estende-se por toda a sua obra literária, podendo ser apreciada como expressão concreta do imaginário desse artista para quem a imagem e a montagem desempenharam papel crucial na construção da escrita poética. Em *O Engenheiro Noturno*, Fábio de Souza Andrade analisa a importância e complexidade crescentes da imagem na criação literária de Jorge de Lima, culminando no orfismo hermético de sua lírica final, mais especificamente no *Livro de Sonetos* e no longo poema épico-lírico *Invenção de Orfeu*. Além de considerar *A pintura em Pânico* como a produção mais significativa de Jorge de Lima no campo das artes plásticas, Fábio também reconhece seu caráter antecipador dos procedimentos de montagem poética que buscavam conciliar o aspecto irracional e o arquitetado num trabalho permanente de pesquisa metalinguística sobre os processos de criação.[16]

Em várias ocasiões, Jorge de Lima deixou clara a maneira como concebia o trabalho do poeta. Este não era apenas o fazedor de versos, mas todo homem/artista que cria e vive a poesia, independentemente dos meios utilizados. "Todas as artes são apenas veículos para a poesia. Ouvindo-se uma sinfonia ou olhando-se um Rousseau, o que estas coisas tão diversas despertam dentro do ouvinte ou do contemplador é um estado poético, poesia."[17] "...literatura é uma coisa e poesia é outra. Poesia independe de literatura e a ela se reserva o papel de impregnar todas as coisas, literatura, pintura, música..."[18]

Em resposta ao comentário de um jornalista de que sua obra plástica já fazia dele um grande artista, Jorge de Lima afirmou, não sem alguma ironia: "Na realidade só tenho sido poeta, o mais é fantasia"[19].

Simone Rodrigues
curadora

Notas

1 Entrevista a Amadeu Amaral Jr. "Jorge de Lima, Pintor". *Vamos Ler*, 11/09/1941, pag.34.

2 A fotografia surrealista apresenta um amplo repertório de técnicas que, além da fotomontagem, inclui a dupla exposição, a solarização, o fotograma, a imagem negativada e outras formas de construção e intervenção, sem deixar de lado a fotografia simples e direta. Rosalind Krauss afirma que as colagens fotográficas promoveram a consciência de que a fotografia também é linguagem construída ao questionar o estatuto do seu realismo e evidenciar uma nova sintaxe através dos procedimentos de desconstrução e reorganização de elementos em signos fragmentados. Para uma análise mais detalhada da fotografia surrealista ver Krauss, Rosalind, *L'Amour Fou: Photography & Surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985 e *O fotográfico* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 105-129.

3 Neste texto (que foi escrito como prefácio a uma exposição de colagens de Arp, Braque, Dali, Derain, Duchamp, Ernst, Magritte, Picabia, Miró, Man-Ray e Picasso, realizada em 1930), Aragon distingue quatro estilos de colagem: cubista, dadaísta, surrealista e aquela a serviço da propaganda e pergunta: "Quando e onde a colagem surgiu? Eu acredito, apesar do que os primeiros dadaístas possam dizer, que o crédito deva ser dado a Max Ernst, pelo menos no que diz respeito à forma da colagem que se distancia mais do 'papier collé' dos cubistas, isto é, a colagem fotográfica e a colagem de gravuras. Inicialmente, a colagem tendeu a gozar uma prática generalizada e as publicações dadaístas alemãs, em particular, continham trabalhos assinados por pelo menos dez autores. Mas o procedimento deveu seu sucesso mais à surpresa do que à necessidade de expressão a qualquer preço. Muito tempo antes, o uso da colagem estava restrito a poucos indivíduos, e a atmosfera total que a circundava neste tempo estava, sem dúvida, ligada ao pensamento de Max Ernst, e apenas de Max Ernst." Aragon, Louis. "La Peinture au défi". In: *Ferrier, Jean-Louis. Art of Our Century, The Chronicle of Western Art, 1900 to the Present*. New York: Prentice-Hall Editions, 1988, p. 299.

4 Max Ernst produziu três obras do gênero: *La fémme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (1930) e *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934).

5 Como exemplo de experiência isolada, podemos mencionar o curioso caso de Valério Vieira e sua famosa fotomontagem "Os 30 Valérios" (1901). Mas, à parte o caráter bem-humorado da composição, esta se assemelha mais à combinação de negativos ao estilo da fotografia pictórica de Oscar Rejlander e Henry Peach Robinson que à fotomontagem modernista. Em outro âmbito da produção cultural e com objetivos distintos da criação artística, é interessante destacar que ao longo dos anos 1930, experiências com montagens de fotografias começaram a ser feitas nas páginas das revistas ilustradas que procuravam um estilo de diagramação mais moderno, como é o caso da revista *O Cruzeiro* e da revista *S. Paulo*. Sobre isso, ver respectivamente: Peregrino, Nadja . *O Cruzeiro, a Revolução da Fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Agil/Dazibao, 1991 e Mendes, Ricardo. *A revista S.PAULO: a cidade nas bancas*. IMAGENS n. 3, Unicamp, dez. 1994, pp. 91-97.

6 A publicação de três fotomontagens no *Suplemento em Rotogravura* foi acompanhada de um texto escrito por Mário de Andrade, "Fantasias de um Poeta", reproduzido neste catálogo. Das três imagens, uma nunca foi republicada: não pertence à coleção do IEB-USP, nem entrou na edição de *A Pintura em Pânico*.

7 O acervo do Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa possui 27 cadernos com recortes de matérias publicadas sobre Jorge de Lima.

8 *A Notícia*, 23/06/1943.

9 Entrevista a José Queiroz Jr. "Exposição de pintura do poeta Jorge de Lima". *Vamos Ler*, 19/04/1945.

10 Entrevista a Amadeu Amaral Jr. "Jorge de Lima, fotógrafo supra-realista". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, p.12, 09/07/1938.

11 Mendes, Murilo. "Nota Liminar". In: Lima, Jorge de. *A Pintura em Pânico*. Rio de Janeiro, Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

12 Várias imagens tiveram seus títulos alterados entre a publicação na imprensa e no livro. Gênese Andrade chama

a atenção para este fato em seu artigo "Jorge de Lima e as Artes plásticas". In: *Teresa- Revista de Literatura Brasileira n.3*. São Paulo: USP, 2002, pp. 68-95. Outro indício curioso é a referência feita por Murilo Mendes, no referido prefácio a *A Pintura em Pânico*: "Morta a reação, a poesia respira". Não há nenhuma imagem no livro que seja acompanhada desta legenda. Tudo indica que Jorge de Lima mudou o título depois que o amigo já havia escrito o prefácio. Resta-nos especular sobre qual imagem teria tido seu título trocado, ou se a imagem referida por Murilo teria sido excluída da edição.

13 Paulino, Ana Maria (org.). "Jorge de Lima: a re-velação da imagem". In: *O poeta insólito*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1987, p. 48. Sobre a relação mais extensa das obras pictórica e literária de Jorge de Lima, ver também: Paulino, Ana Maria, *Jorge de Lima*, São Paulo: Edusp, 1995.

14 Assunção, Teodoro Rennó. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005. In: http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/jorlima.html

15 "Como as páginas não estão numeradas, qualquer percurso é válido para sua leitura e pode estabelecer combinações diversas fazendo dialogar frases e imagens infinitamente". Andrade, G. "Jorge de Lima e as Artes plasticas". In: *Teresa- Revista de Literatura Brasileira n.3*. São Paulo: USP, 2002, pag. 89.

16 Andrade, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno - A Lírica Final de Jorge de Lima*, São Paulo: Edusp, 1997. Annateresa Fabris concorda: "...em termos visuais, Lima alcança os melhores resultados justamente nas fotomontagens, nas quais o surrealismo é a poética determinante, ao passo que a pintura oscila entre várias tendências nem sempre reconciliáveis entre si". Fabris, A. "Fotomontagem e surrealismo." *Revista USP*, n. 55, Setembro/Novembro/2002, p. 150.

17 *A manhã*, 12/03/1942.

18 José Queiroz Jr. "Exposição de pintura do poeta Jorge de Lima". *Vamos Ler*, 19/04/1945.

19 Entrevista a Martins D'Alvarez: "A Poesia não para, é a vida". *Dom Casmurro*, sem data. pp. 98 a 101 do caderno 13 (com recortes de matérias sobre o artista), pertencentes ao acervo do Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

A linguagem
parece outra
mas é a mesma
tradução.

Mesma viagem
presa e fluente,
e a ansiedade
da canção.

Lede além
do que existe
na impressão.

E daquilo
que está aquém
da expressão.

Jorge de Lima
(canto VII, Invenção de Orfeu)

Jorge de Lima e o Surrealismo

"Em toda pessoa que escreve há uma vocação surrealista confessa."

Maurice Blanchot

Referir-se à criação literária de Jorge de Lima como surrealista tornou-se um desses apotegmas da crítica brasileira que nos instiga a verificar com maior acuidade a veracidade desta classificação, considerando o fato de que o próprio poeta não se sentia muito confortável com este tipo de rótulo muitas vezes atribuído à sua arte. Desde 1935, quando Samuel Putnam, em uma resenha sobre *O Anjo*, chamou a atenção para a presença desta corrente estética na obra do escritor alagoano, que os críticos têm repetido esta afirmação incessantemente. Esta asserção tem sido, no entanto, quase sempre difusa e diluída em contextos que apagam a sua relevância.

Segundo dados de sua biografia, escrita pelo cunhado Povina Cavalcanti, os contatos mais íntimos com as vanguardas começam nos anos de 1923 e 1924, durante uma temporada nos Rio de Janeiro, quando Jorge de Lima começou realmente a se interessar pelos modernistas, sobretudo os europeus[1]. Até então seus textos estavam profundamente marcados pela estética clássica, parnasiana, o que lhe valeu o título de príncipe dos poetas alagoanos. Essa formação clássica, na realidade nunca deixou de fazer parte da poética deste intrigante escritor. Esse permanente traço fará parte constitutiva de sua criação, ao lado de seu espírito aventureiro que o faz transitar por diversas formas de expressão artística, mesclando procedimentos de outras artes à sua criação poética.

O poeta estará sempre atento a novas e ousadas operações estilísticas, sem, no entanto, abandonar o fio evolutivo que dá prosseguimento à tradição. Seu ingresso na estética modernista acontece logo depois da referida estada no Rio, que é seguida da publicação do livro *Poemas Negros*. Embora a historiografia tenha condicionado esta fase às bases regionalistas da sociologia de Gilberto Freyre, é preciso atentar

para o fato de uma vocação diferenciada do escritor, distanciando-o dos demais criadores que formaram uma constelação posteriormente denominada os romancistas de 30. Jorge Lima vai seguir um caminho desviante em relação a esta estética, aproximando-se e tirando proveito das novidades conquistadas pelas vanguardas.

O surrealismo em Jorge de Lima não se dá como uma adesão consciente ao programa estético da referida escola literária. Os "vasos comunicantes", que criam a possibilidade de fluxos de influências diversas, abrem também as comportas para o ingresso das apostas surrealistas: a frase caótica, o acaso, o tema do amor louco, a escrita automática, a importância do primitivismo, a arte negra, a força das imagens contraditórias.

Acreditamos ser possível atravessar toda a criação deste múltiplo artista e encontrar espalhados nos seus poemas, quadros, romances, esculturas e fotomontagens, elementos e procedimentos caros à estética surrealista. A recensão desses traços surrealistas nos leva à percepção de um Jorge de Lima inteiramente voltado para a realidade do seu tempo.

A constatação da presença de um substrato surrealista no discurso poético limiano é importante para compreendermos a diversificada e intrincada rede que constitui a obra completa do poeta, romancista e artista plástico. Trata-se de um viés de leitura possível, capaz de colaborar para uma releitura de um setor da crítica literária que, ao longo do tempo, tem tentado condenar sua obra ao silêncio, impondo-lhe os mais injustificáveis rótulos.

José Niraldo de Farias
Professor de Literatura Brasileira e Teoria Literária
Universidade Federal de Alagoas

1 CAVALCANTI, Povina. Vida e Obra de Jorge de Lima. Maceió: Salgema, 1993. p. 85.

Fantasias de um poeta

Mário de Andrade

Leitor, ouve este conselho: se jamais fizeste fotomontagens, nunca te metas neste processo novo de criação lírica. Ou de brincadeiras, se quiseres. É tão empolgante, que em pouco tempo vira vício mais pegajoso que outro qualquer, perderás tempo e dinheiro, brigarás com a esposa, discutirás com os filhos, etc. Pior que futebol ou religião. É a coisa mais apaixonante do século.

A fotomontagem parece brincadeira, a princípio. Consiste apenas na gente se munir de um bom número de revistas e livros com fotografias, recortar figuras e reorganizá-las numa composição nova, que a gente fotografa ou manda fotografar. A princípio as criações nascem bisonhas, mecânicas e mal-inventadas. Mas aos poucos o espírito começa a trabalhar com mais facilidade, a imaginação criadora apanha com rapidez, na coleção das fotografias recortadas, os documentos capazes de se coordenar num todo fantástico e sugestivo. Os problemas técnicos da luminosidade são facilmente resolvidos e, com imensa felicidade, percebemos que, em vez de uma pura brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão!

Porque esta é a realidade mais inesperada e fecunda: a fotomontagem é um processo de expressão lírica. As nossas tendências mais recônditas, nossos instintos e desejos recalcados, nossos ideais, nossa cultura, tudo se revela nas fotomontagens. E é mesmo natural que seja assim. Dentro de uma centena de imagens recortadas, que estejam à nossa disposição, dois temperamentos diversos fatalmente escolherão as imagens que lhes são mais gratas, descobrirão combinações diferentes, movidos pelas suas verdades e instintos. E assim, os principais criadores de fotomontagens se distinguem facilmente; as suas personalidades divergem e se tornam tão características como as de um poeta ou de um pintor. Entre um criador de monstros inimagináveis como Salvador Dali e um sereno e construtivo Jean Hugo, a distância psicológica é muito grande.

Esta página apresenta algumas fotomontagens do poeta Jorge de Lima. Talvez não seja grande elogio afirmar que o poeta da "Negra Fulô" é o maior criador de fotomontagens que temos no Brasil. Porque estes ainda são tão poucos que não é grande mérito ser o maior deles. Mas a meu ver, Jorge de Lima, que há muito tempo se dedica a fotomontagens, já chegou a tal habilidade técnica e possibilidades expressivas, que pode sofrer perfeitamente comparação com outros artistas célebres, que as revistas estrangeiras nos mostram.

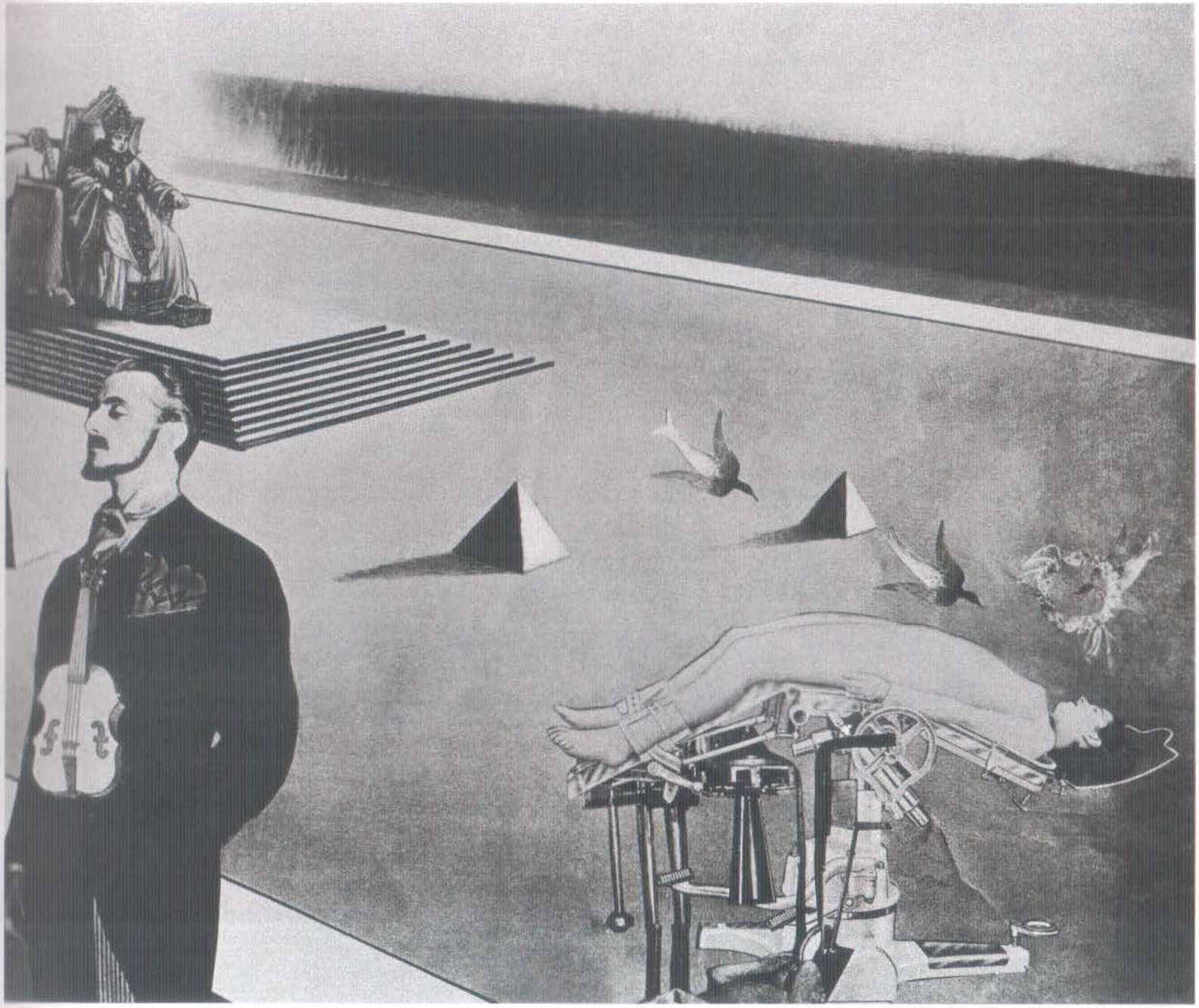
As composições fotográficas que apresento nesta página me parecem admiráveis. O temperamento místico e profundamente compassivo do poeta está perfeitamente expresso na mais simples destas fotomontagens, a religiosa. Realmente nada mais sugestivo e impressionante que na aridez trágica desses morros pedrentos, a aparição assombrada, o grito prodigiosamente sofredor do Crucificado. Não se sabe se Ele vai surgindo em seu martírio ou se vai desaparecendo da terra, como se desaparecesse da memória dos homens... Mas não quero estar fazendo sonhos e imaginações por mim. Deixo o leitor que contemple essa criação tão dramática, a liberdade de imaginar por si mesmo.

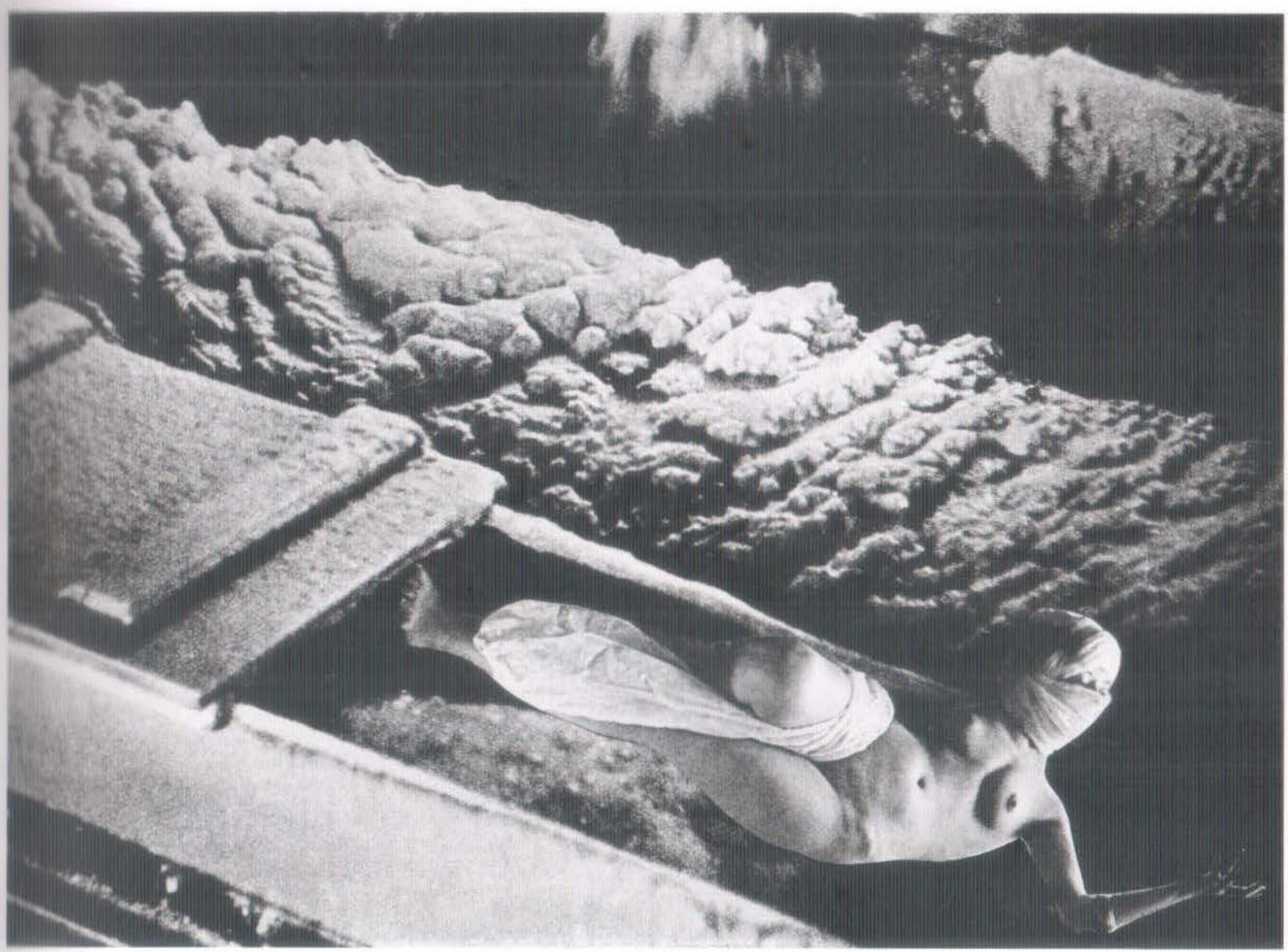
A fotomontagem da mulher dormindo é uma das invenções mais encantadoras de Jorge de Lima. Porém, dentre as composições aqui reveladas, a que me parece mais perfeita é a da piscina. Nesta, não apenas a força inventiva do poeta é notável, pela concatenação e o inesperado dos elementos, é o lindo (desculpem...) e moderníssimo monstro do primeiro plano, mas o conjunto assume o valor artístico muito bem conseguido como distribuição da luz. Porque a fotomontagem não deve ser apenas uma variedade da poesia sobre-realista, que, por princípio mesmo, não se sujeita a nenhum controle estético; é uma arte da luz, como a fotografia, o cinema e a pirotécnica. E realmente nesta fotomontagem a tonalidade geral tão macia da composição, os ritmos criados pelos jatos luminosos são tão serenos e equilibrados, que é uma verdadeira delícia contemplar essa fotografia.

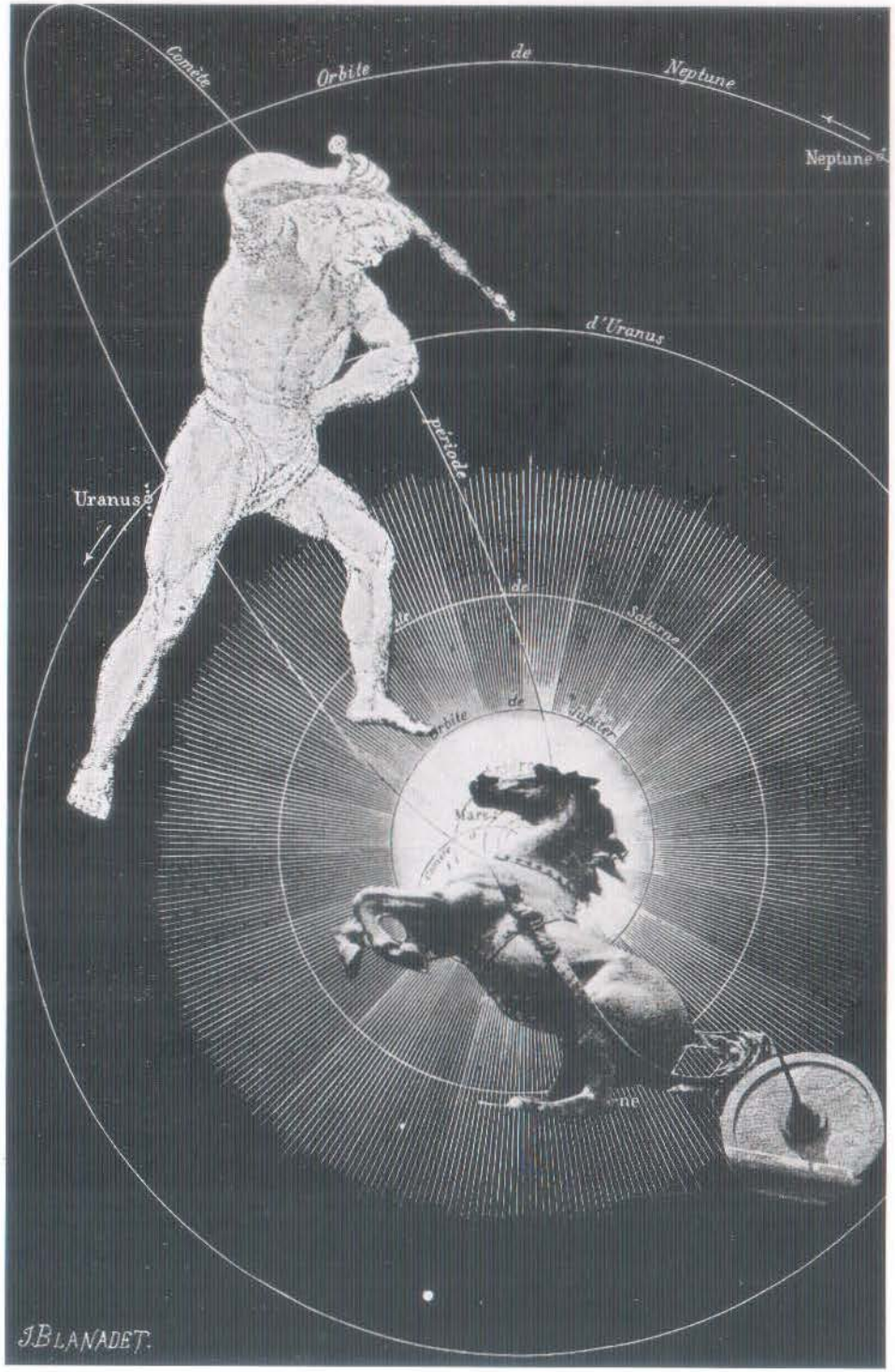
A fotomontagem é uma espécie de introdução à arte moderna. Ainda há muita gente que não sabe olhar um quadro de Picasso ou um desenho aquarelado de Flávio de Carvalho. Mas toda pessoa que se mete a fazer fotomontagens, em pouco tempo fica perfeitamente habilitada a entender certas doutrinas artísticas da atualidade e a distinguir o que há de valor técnico num quadro cubista e o que há de sugestividade psicológica e sonhadora no Sobre-realismo. Neste sentido, é bem possível que a moda atual da fotomontagem, que está se espalhando com tanta rapidez como a das palavras cruzadas, ainda venha a ser uma força de importância para a cultura artística da atualidade.

Artigo publicado no "Suplemento em Rotogravura", nº. 146, *O Estado de S. Paulo. São Paulo,* 1ª quinzena de novembro de 1939.

Imagens do Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP
- Fundo Mário de Andrade -






Comète
Orbite
de
Neptune
Neptune
d'Uranus
période
Uranus
de
Saturne
Orbite
de
Jupiter
Mars
ne
J.B. LANADET.

JORGE DE LIMA

A PINTURA EM PÂNICO

RIO DE JANEIRO
1943

A Pintura em Pânico

NOTA LIMINAR

Murilo Mendes

O conselho veio de Rimbaud: desarticular os elementos.

Aplicado ao desenho e ao *ballet*, tal princípio provocou excelentes realizações. Por exemplo: *La femme 100 têtes*, de Max Ernst, e *Bacanal*, de Salvador Dali.

O livro de Max Ernst inspirava-me. Faltavam-me, porém, a paciência, a perseverança. Jorge de Lima tem tudo isto, e mais ainda. Começamos juntos o trabalho. Mas dentro em breve ele ficava sozinho. O anti-técnico abandonava o técnico.

Em última análise, essa desarticulação dos elementos resulta em articulação. O movimento surrealista organizou e sistematizou certas tendências esparsas no ar desde o começo do mundo.

Leonardo da Vinci escreveu: *La pittura è cosa mentale*. Aviso aos acadêmicos de todas as épocas, que pretendem restringir o campo das possibilidades plásticas.

A foto-montagem aparenta-se à pintura, à fotografia e ao *ballet*. Seus elementos de organização são pobres e simples: figuras recortadas de velhas revistas, gravuras imprestáveis; uma tesoura e goma-arábica.

Esta aliança da pintura e da fotografia permite e facilita o encontro do mito com o quotidiano, do universal com o particular.

O livro de Jorge de Lima: não é apenas seu aspecto feérico e arbitrário o que nos interessa – mas também seu aspecto educativo. O hábito de recortar gravuras, desarticular elementos e depois dar-lhes unidade, poderá contribuir poderosamente para desenvolver a sensibilidade plástica de todos, a começar pelas crianças.

A foto-montagem é absolutamente inspirante. Não se destina apenas a uma elite de refinados. Tenho observado a fascinação que exerce mesmo sobre pessoas incultas de várias classes.

Há uma combinação do imprevisto com a lógica. E a fotografia tem ajudado o homem a alargar sua experiência da visão.

O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização. A marcha de todos os movimentos de revolta deste século acelerou a compreensão dialética que dormia nas poltronas das academias. Entretanto, eis-nos chegados a Guernica.

Desmontar a burrice, o tabu dos materiais ricos, desarticular o espírito burguês em todos os seus setores, organizar a inteligência e a sensibilidade; atingimos enfim a inevitável transformação do elemento social e político. Movimentos paralelos: revolução política, revolução artística.

Em cada homem se processa a formação, o desenvolvimento e o fim. E o fim só pode ser a vitória, mesmo que se apresente sob as aparências da derrota.

"As catacumbas marinhas contra o despotismo", "Morta a reação, a poesia respira", além de outras, são imagens de um mundo que resiste à tirania, que se aparelha contra o massacre do homem, o aniquilamento da cultura, a arte dirigida e programada.

A foto-montagem implica uma desforra, uma vingança contra a restrição de uma ordem do conhecimento. Antecipa o ciclo de metamorfoses em que o homem, por uma operação de síntese da sua inteligência, talvez possa destruir e construir ao mesmo tempo.

Liberdade poética: este livro respira, a infância dá a mão à idade madura, a calma e a catástrofe descobrem parentesco próximo ao folhearem um álbum de família.

...Seria instrutivo pesquisar o modo pelo qual este livro de Jorge de Lima se insere na sua obra. Estabelecer a relação do mesmo com seus poemas, romances, ensaios e tentativas de quadros.

A vida em seus múltiplos movimentos e representações é muito mais surrealista que todos os surrealistas juntos.

Este livro é um caminho aberto. Na verdade, os *enfants-terribles* descobrem e anunciam muitas coisas insuspeitadas aos outros homens.

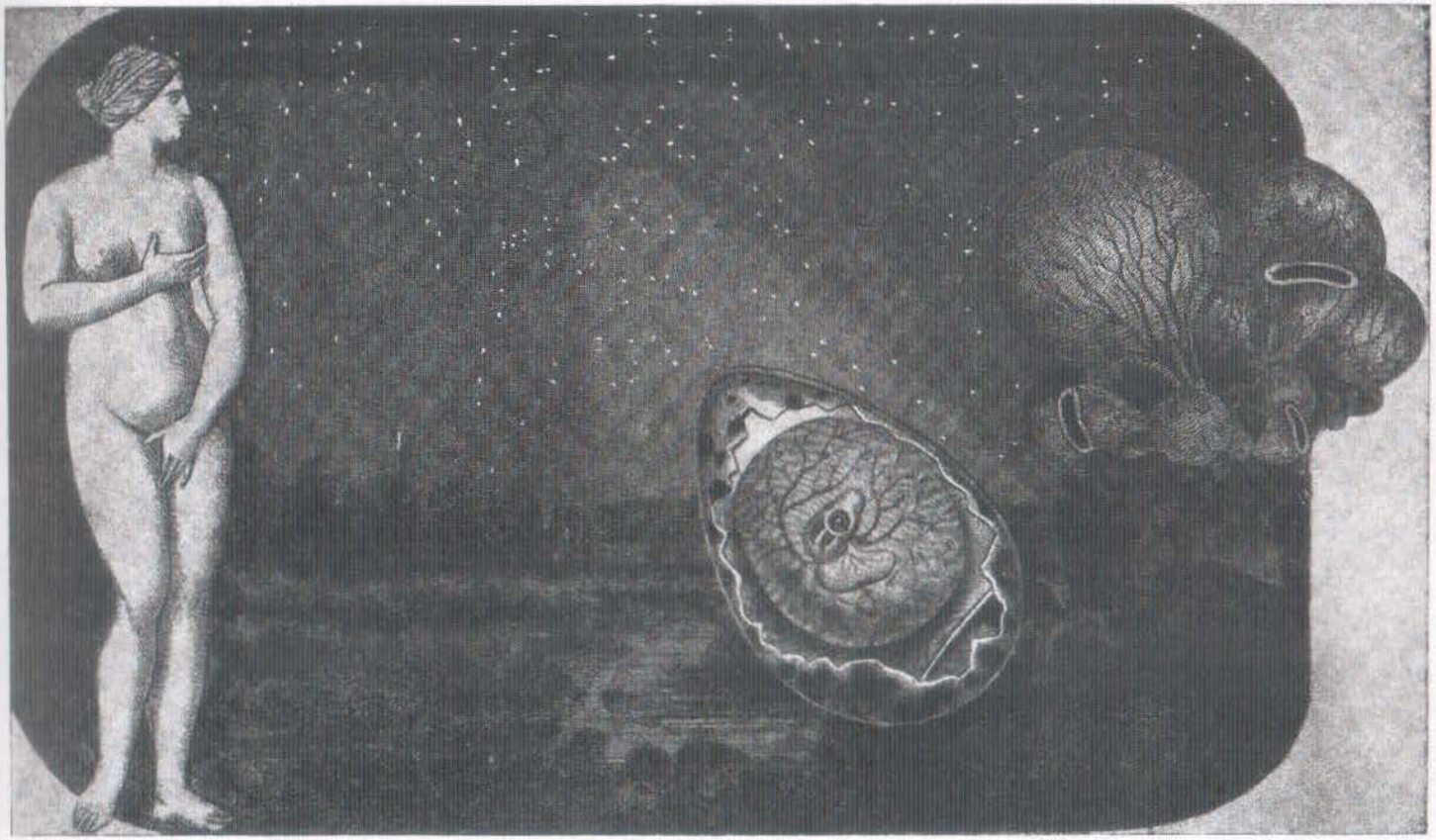
Esta é a época visual. A luz elétrica obscureceu parcialmente o mundo, deixando muitos objetos e seres na penumbra. A fotomontagem de novo os ilumina.

Mendes, Murilo. *Nota Liminar*. In: *A Pintura em Pânico*. Rio de Janeiro, Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

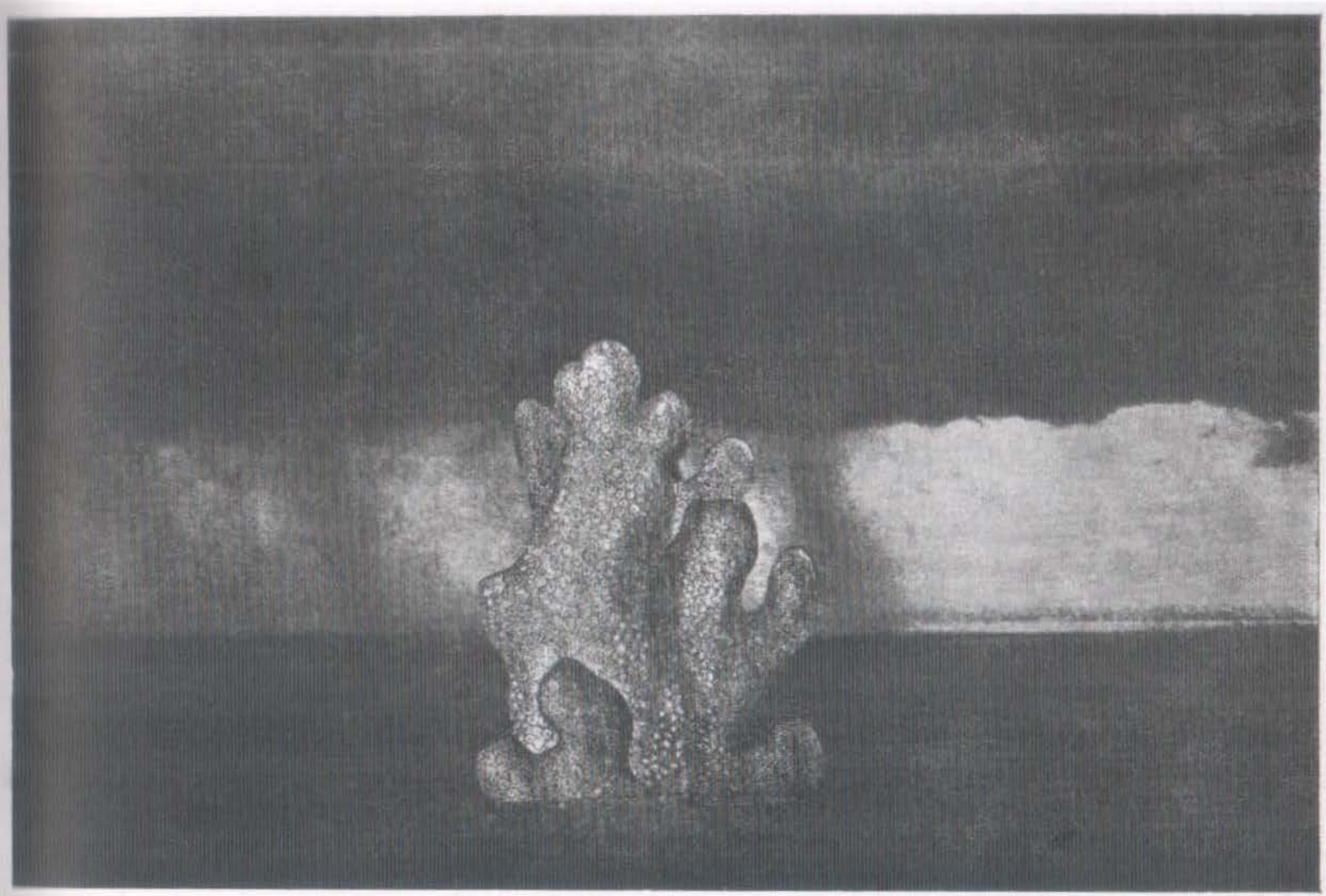
Puis il naquit d'un trombone et le trombone le nourrit pendant treize mois, puis il fut sevré et confié au sable qui s' éntendai partout car c'était le desert, seul avec le chameau, puis il naquit d'une fémme et il fut grandement étonné, et réfléchissait sur son sein, il suçotait, il crachotait, il ne savait plus quoi.

Então ele nasceu de um trombone e o trombone o alimentou por treze meses, depois ele foi desmamado e colocado na areia, sozinho com o camelo, então ele nasceu de uma mulher e ficou muito surpreso, e refletiu sobre seu peito, ele chupava, cuspia, não sabia mais o quê.

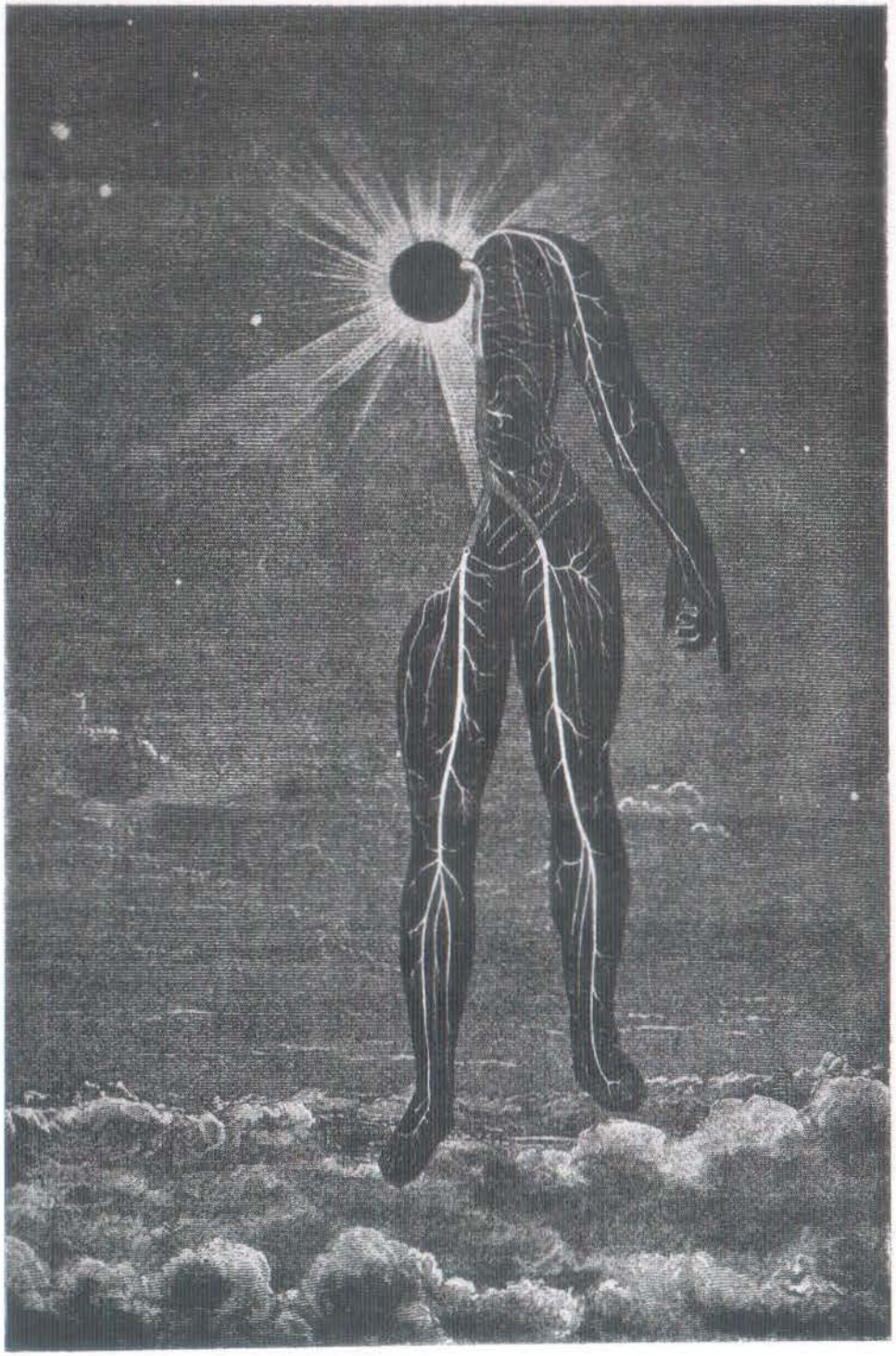
(Henri Michaux)



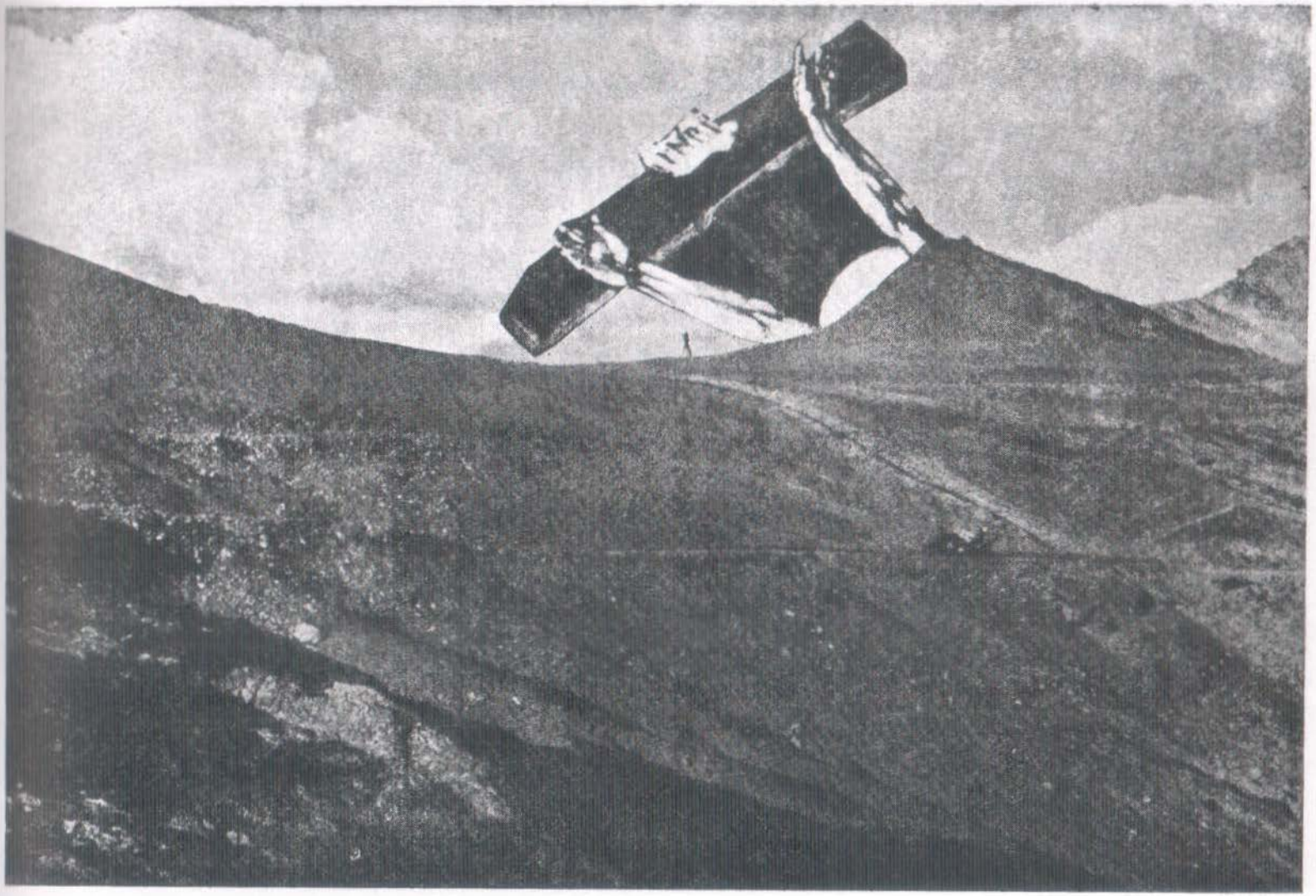
E entre o mar e as nuvens foram surgindo as primeiras formas



e as primeiras fecundações (contra todas as ordens).

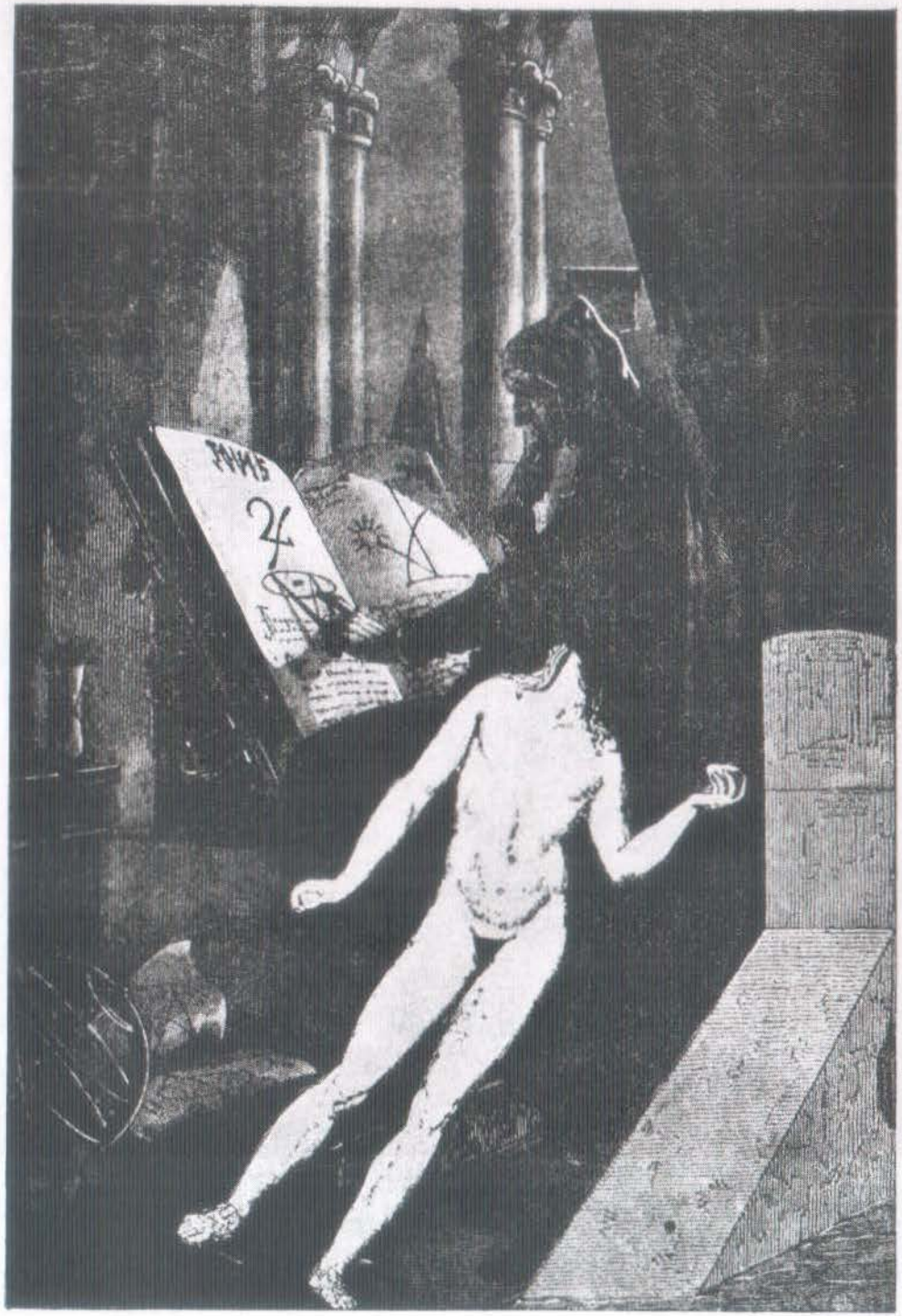


Surgiram forças eternas para lutar contra forças idênticas.



Idem.

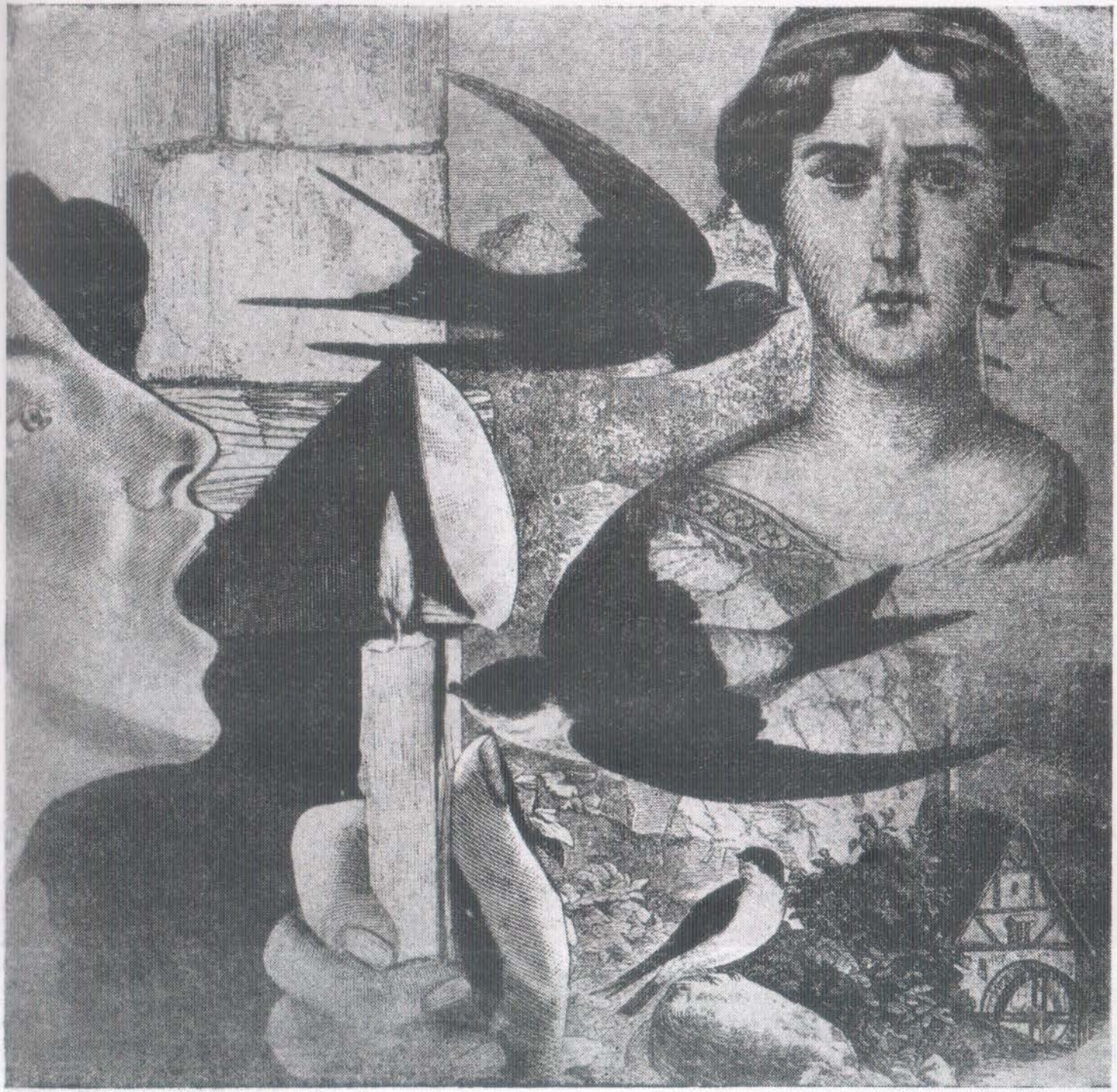
Possivelmente pelo terror das futuras hecatombes.


PAYS
4

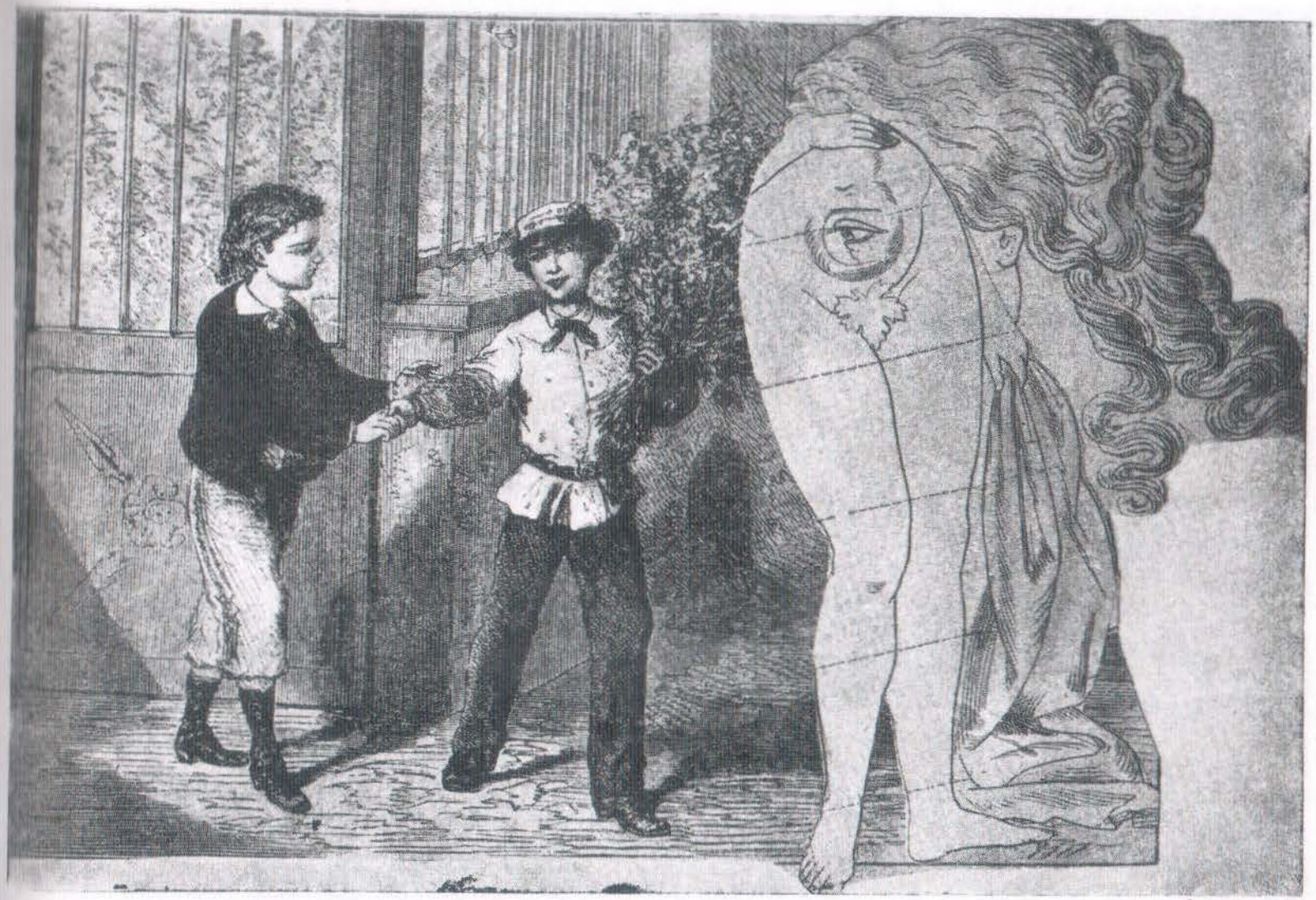
A poesia em pânico.

SIBILLA FRIGIA

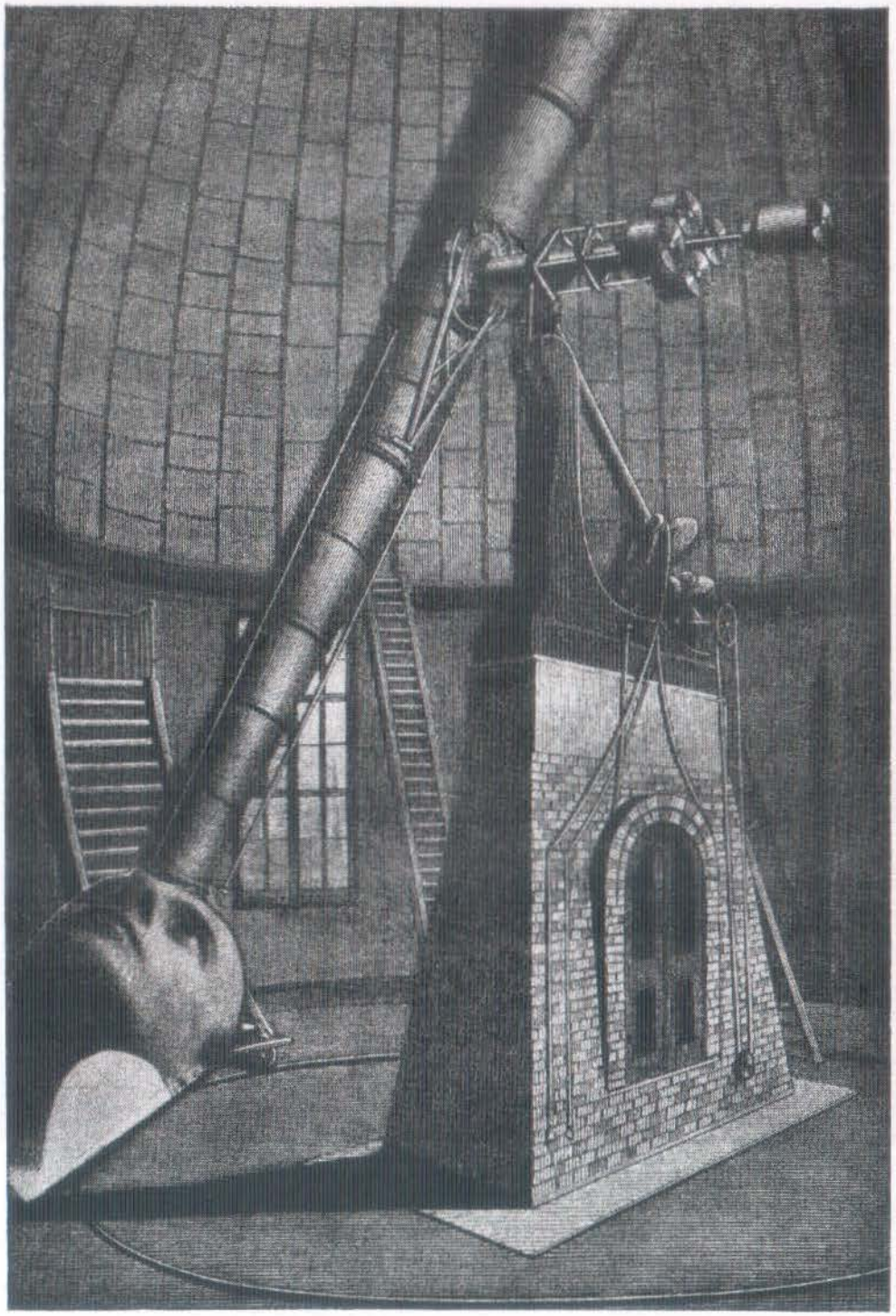
A criação pelo vento.



Caim e Abel.

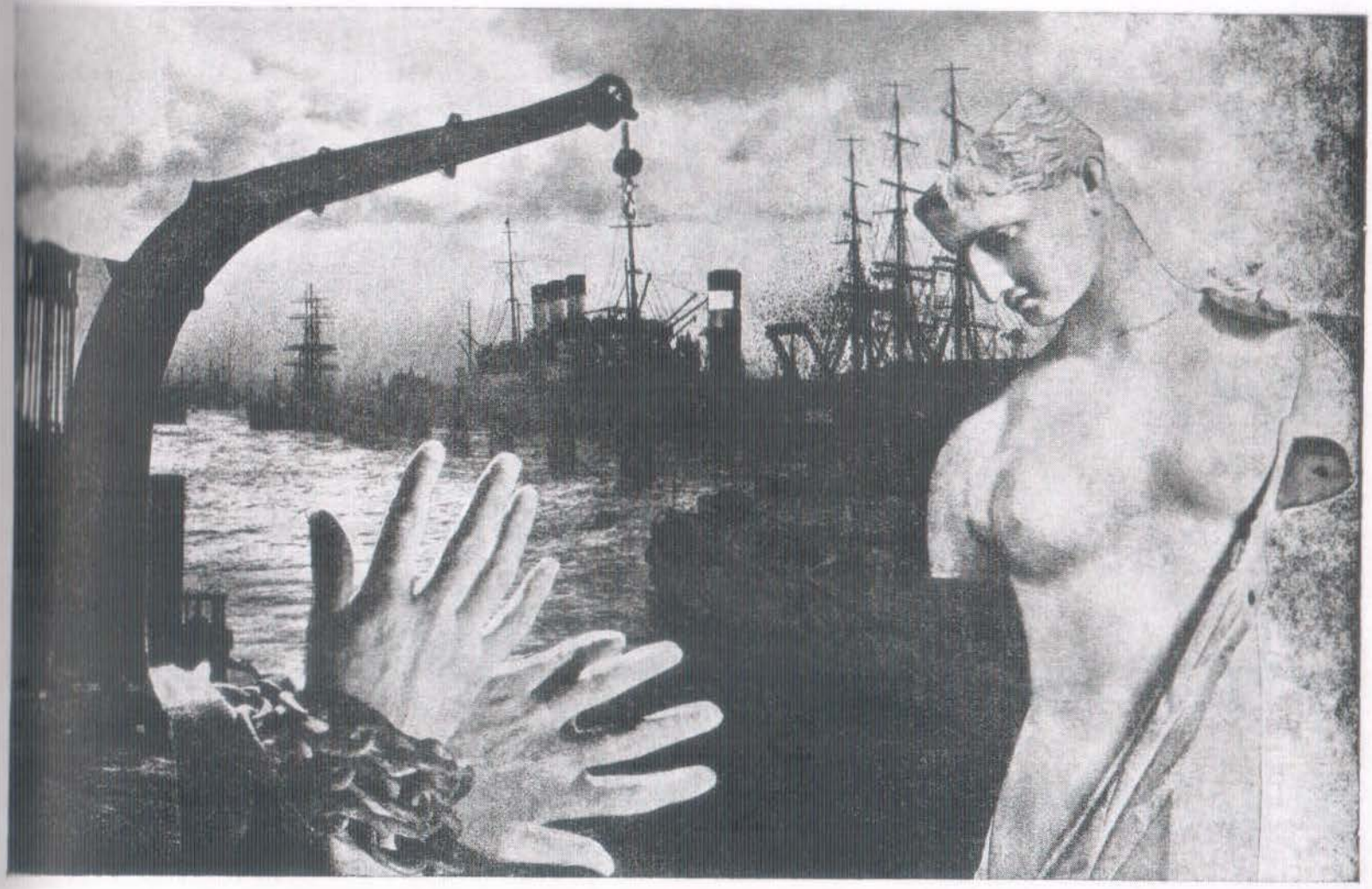


Vêm pássaros da estratosfera visitar-me.



Ah, fui precipitado quando quis fundir as coisas numa só!

A poesia abandona a ciência à sua própria sorte.



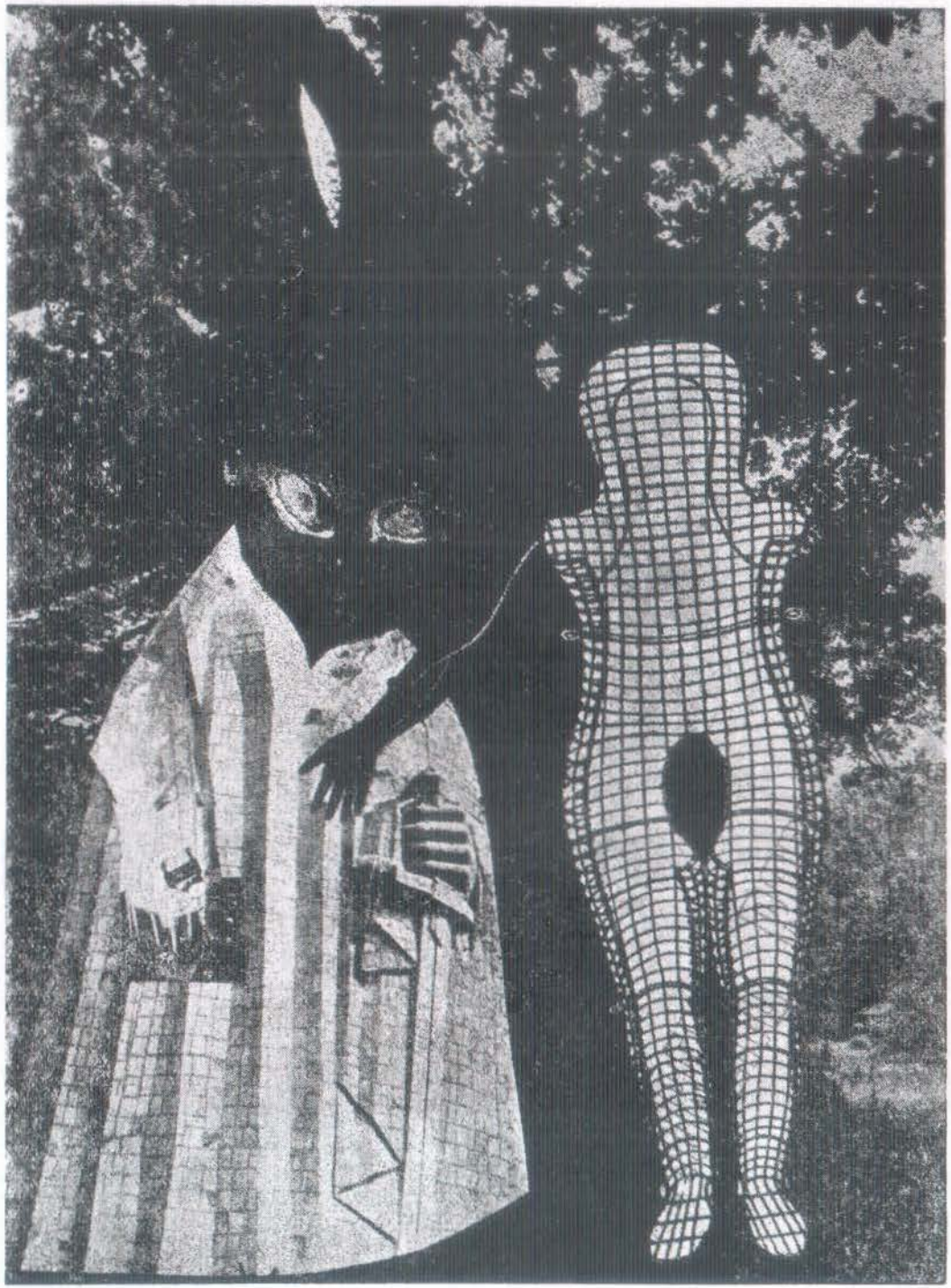
A posteridade de Homero.

Tudo se levitando: esta felicidade não era impossível.

ALBUM

A paz das famílias.

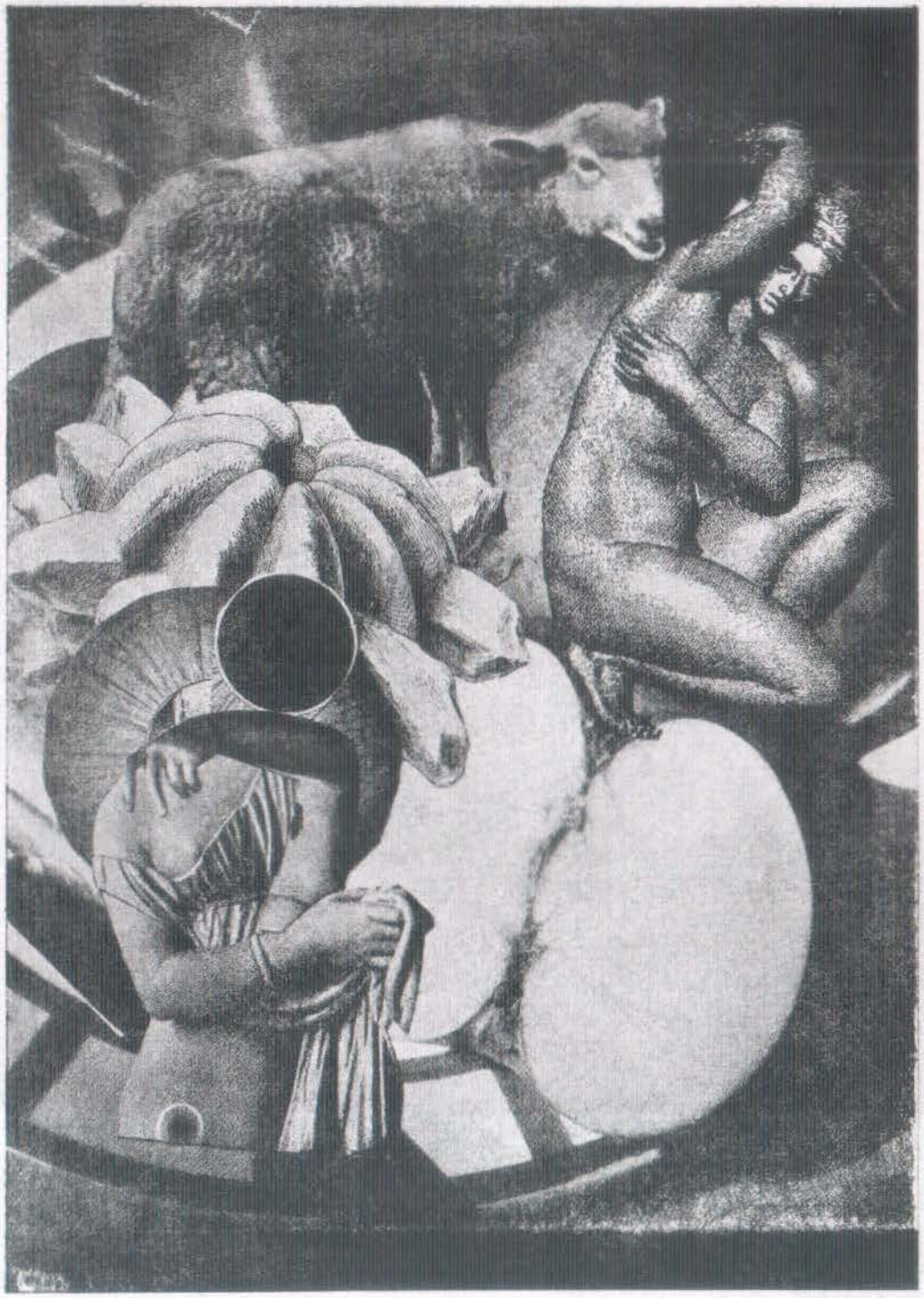
Nos primeiros dias viviam no paraíso terreal com alguns frutos manifestos.



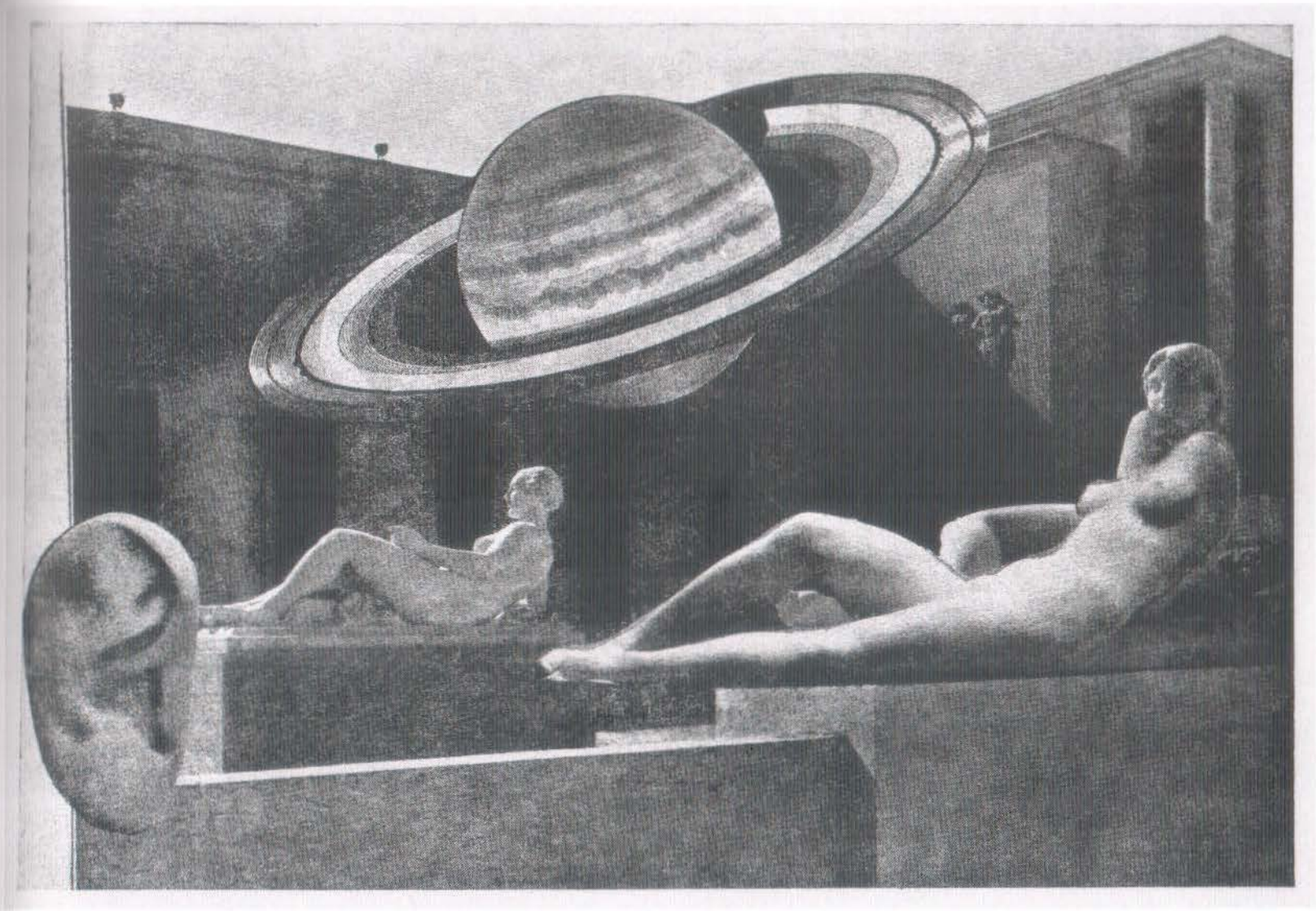
Um dia o pequeno sábio La Mettrie-Vauvenargues viu o que o poeta vê: era o fim das imaginações e de tudo: - o plágio.

10
11
12

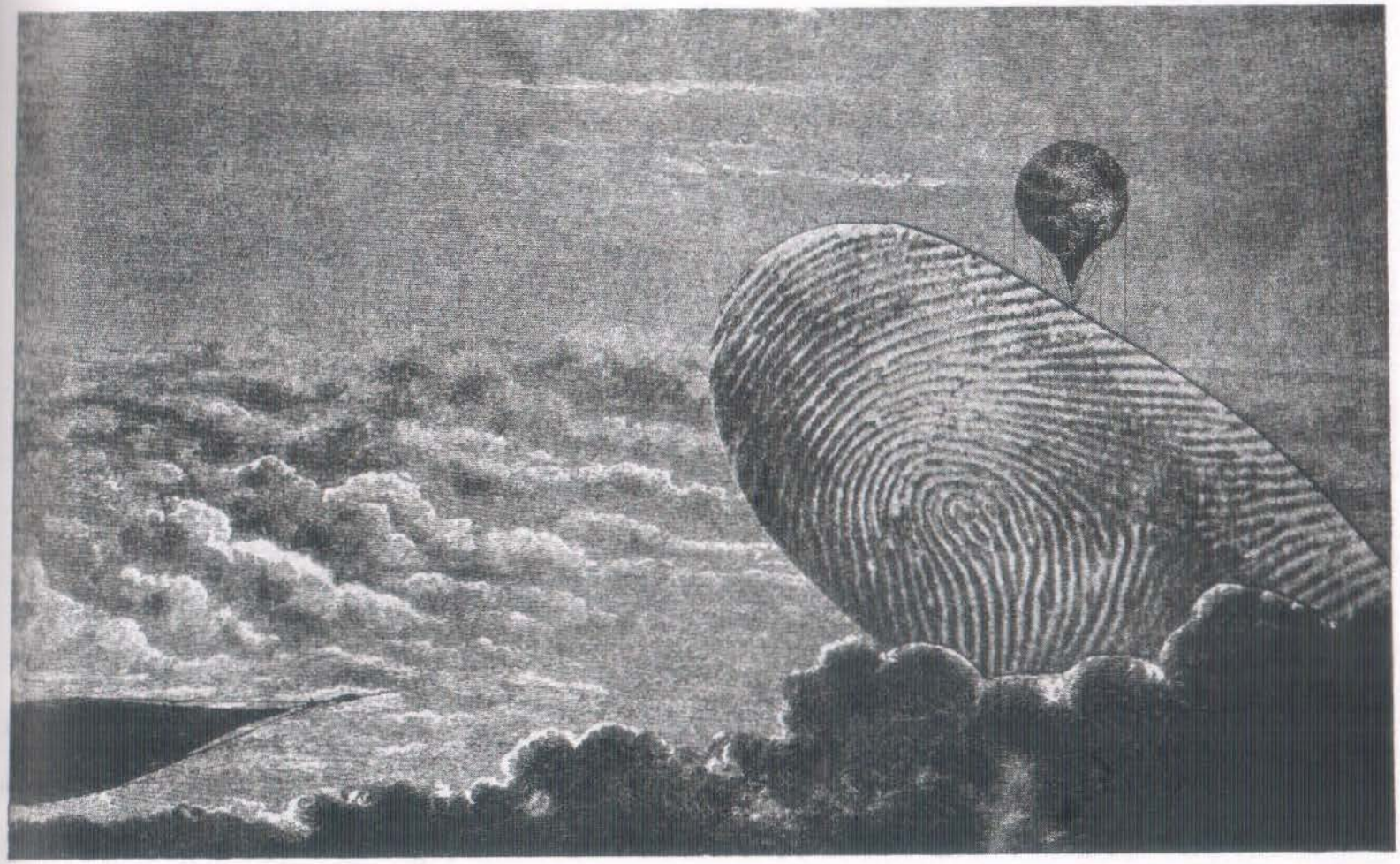
As coisas começam a engordar, suando dentro de certo ar de luxúria.



Pois sempre desejávamos a paz, a paz branca dentro de um saturno diário.

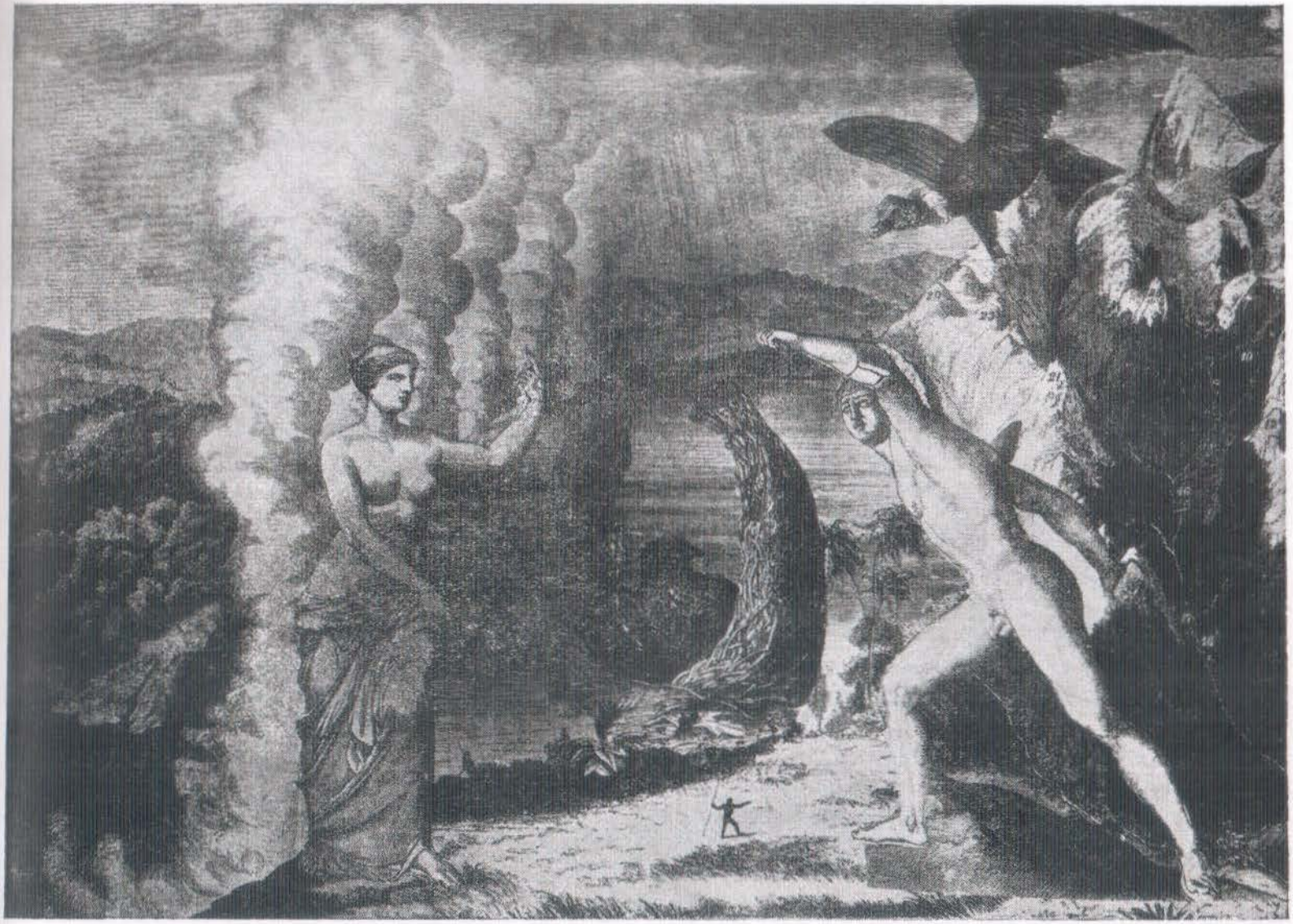


O criminoso lega sua impressão digital.

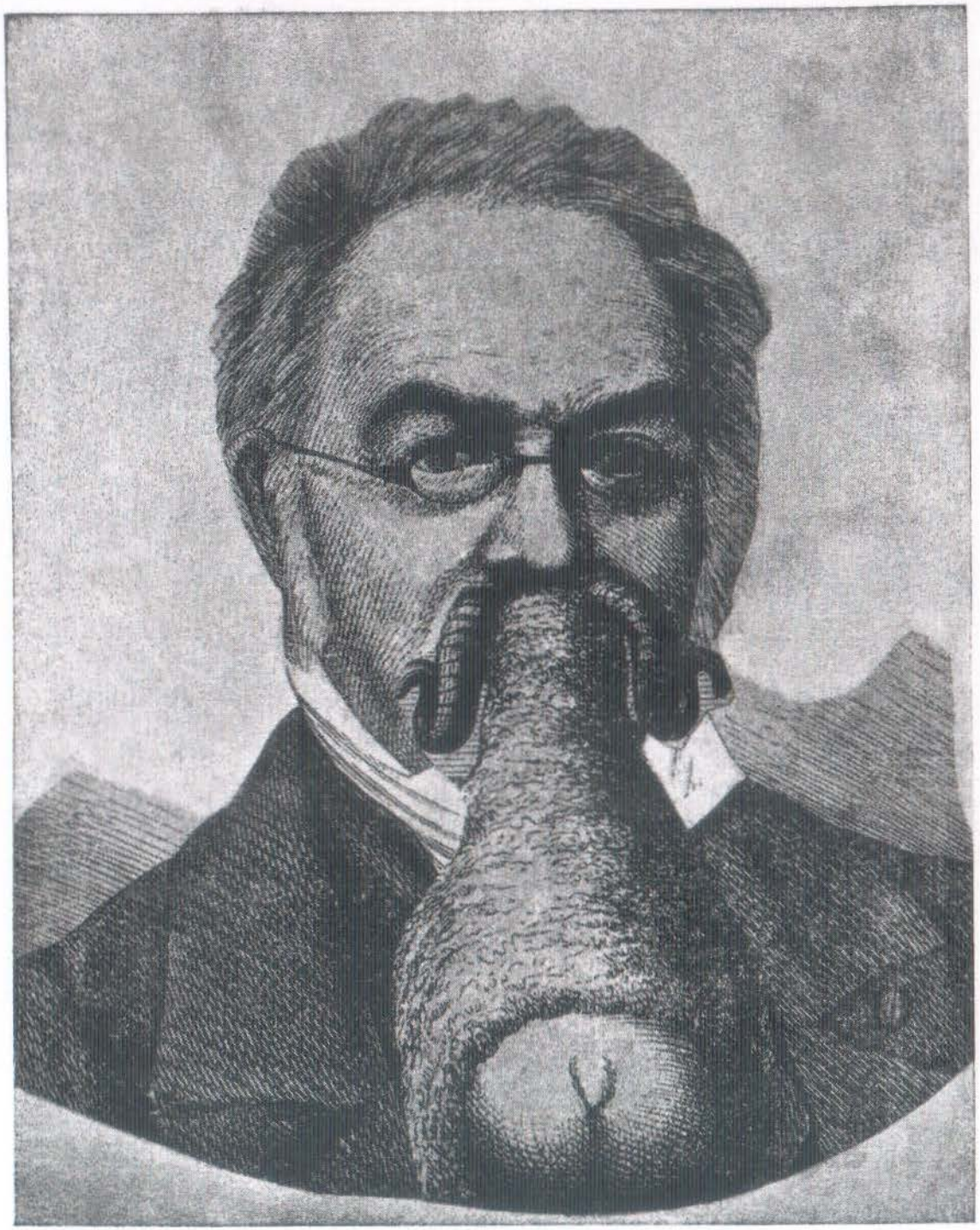


Contudo permanecíamos inclusos, perenemente.

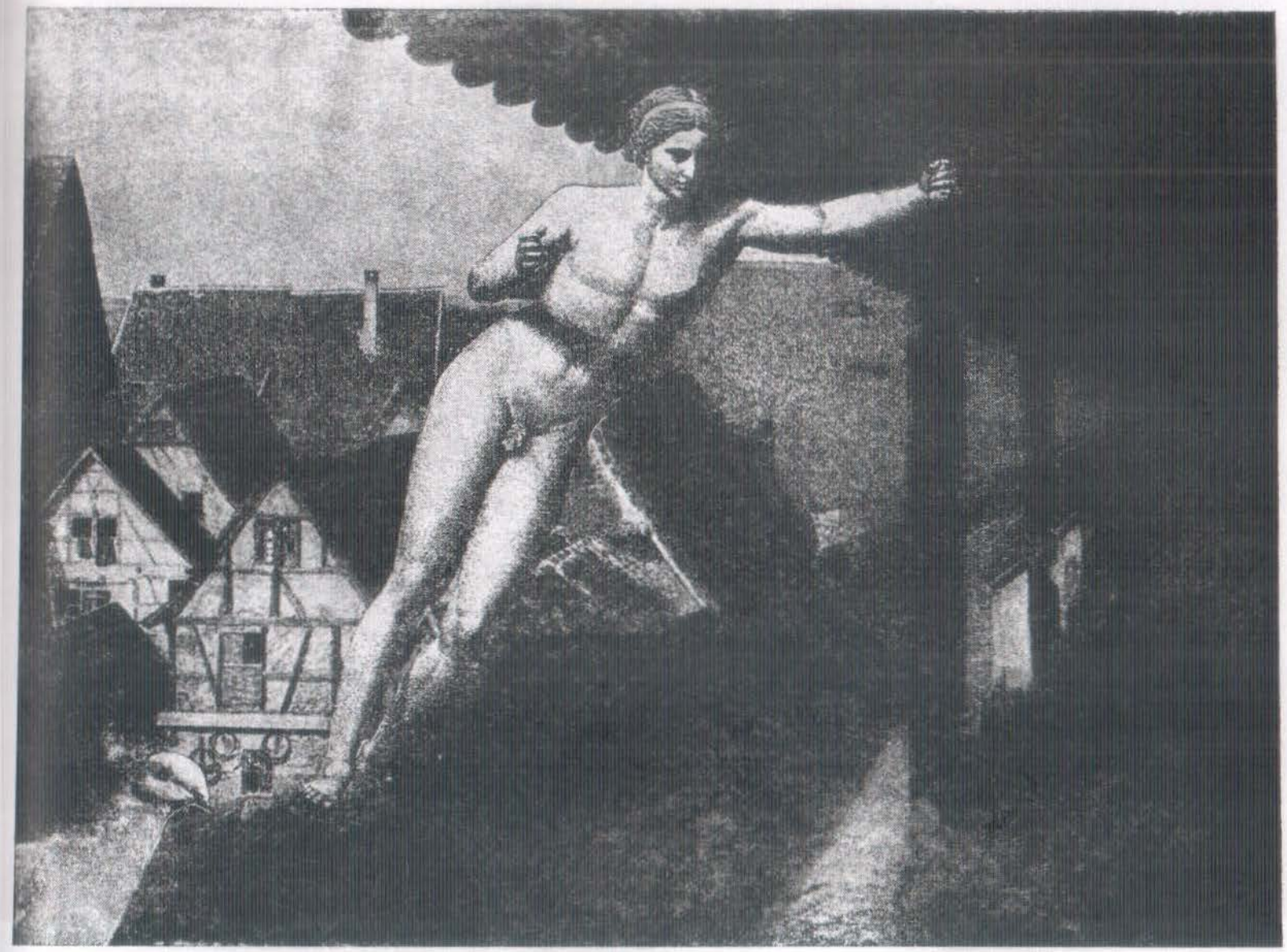
Os seres conseguem desproporções, a floresta recua: eis os gestos.



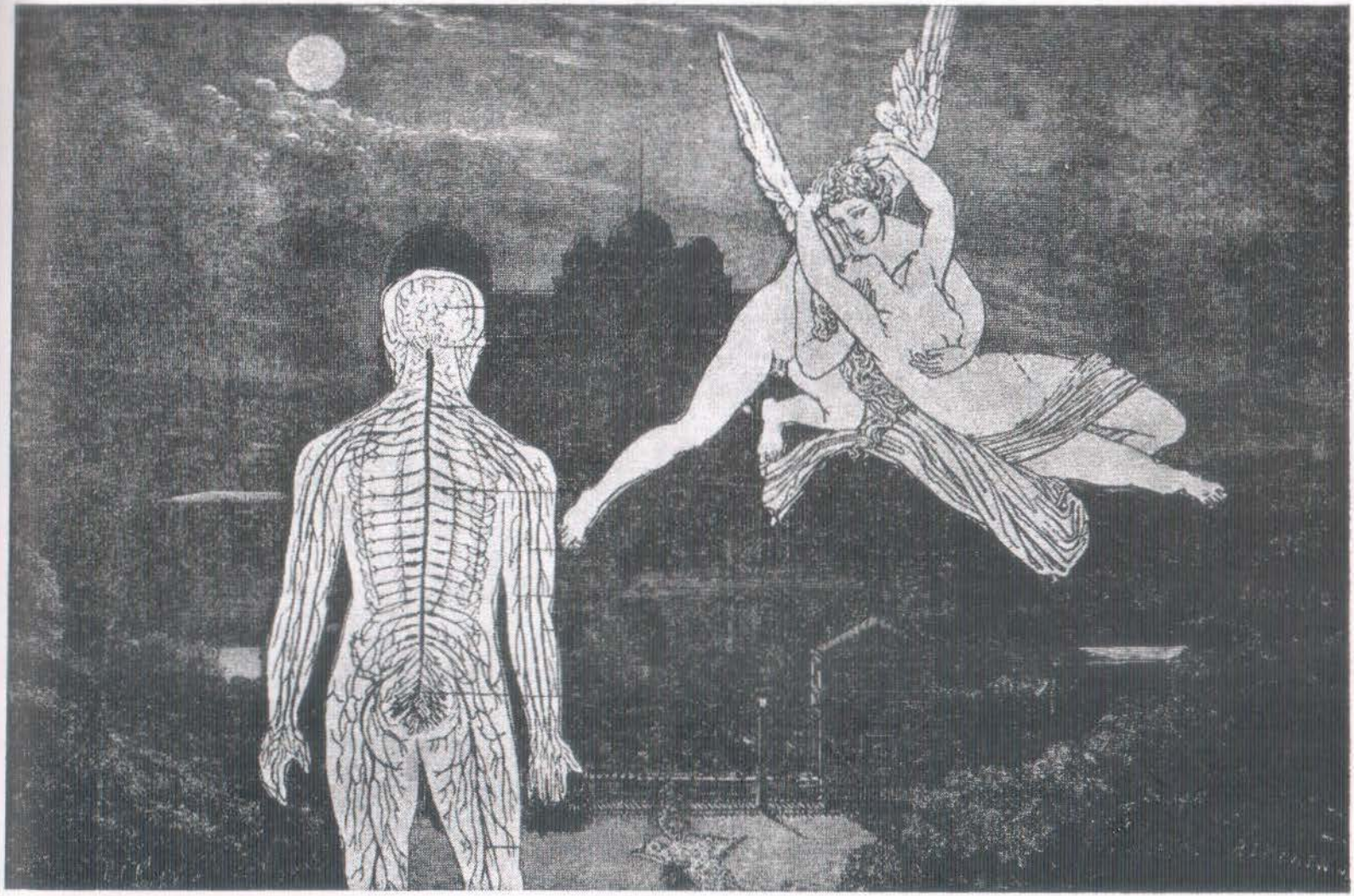
Será revelado no final dos tempos.



Ao meio dia, dentro da confusão luminosa voavam seres.



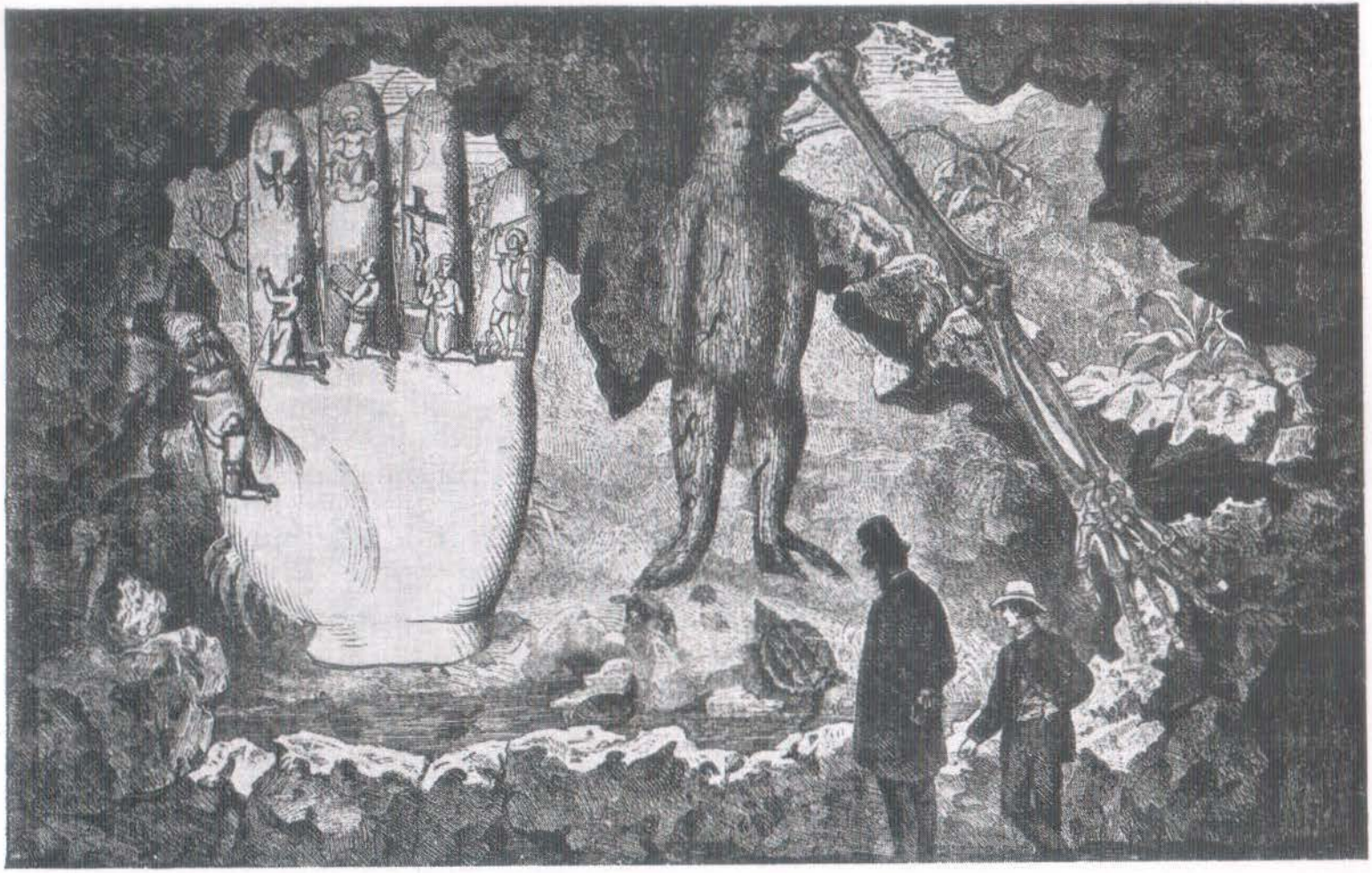
Povoadores do ar.



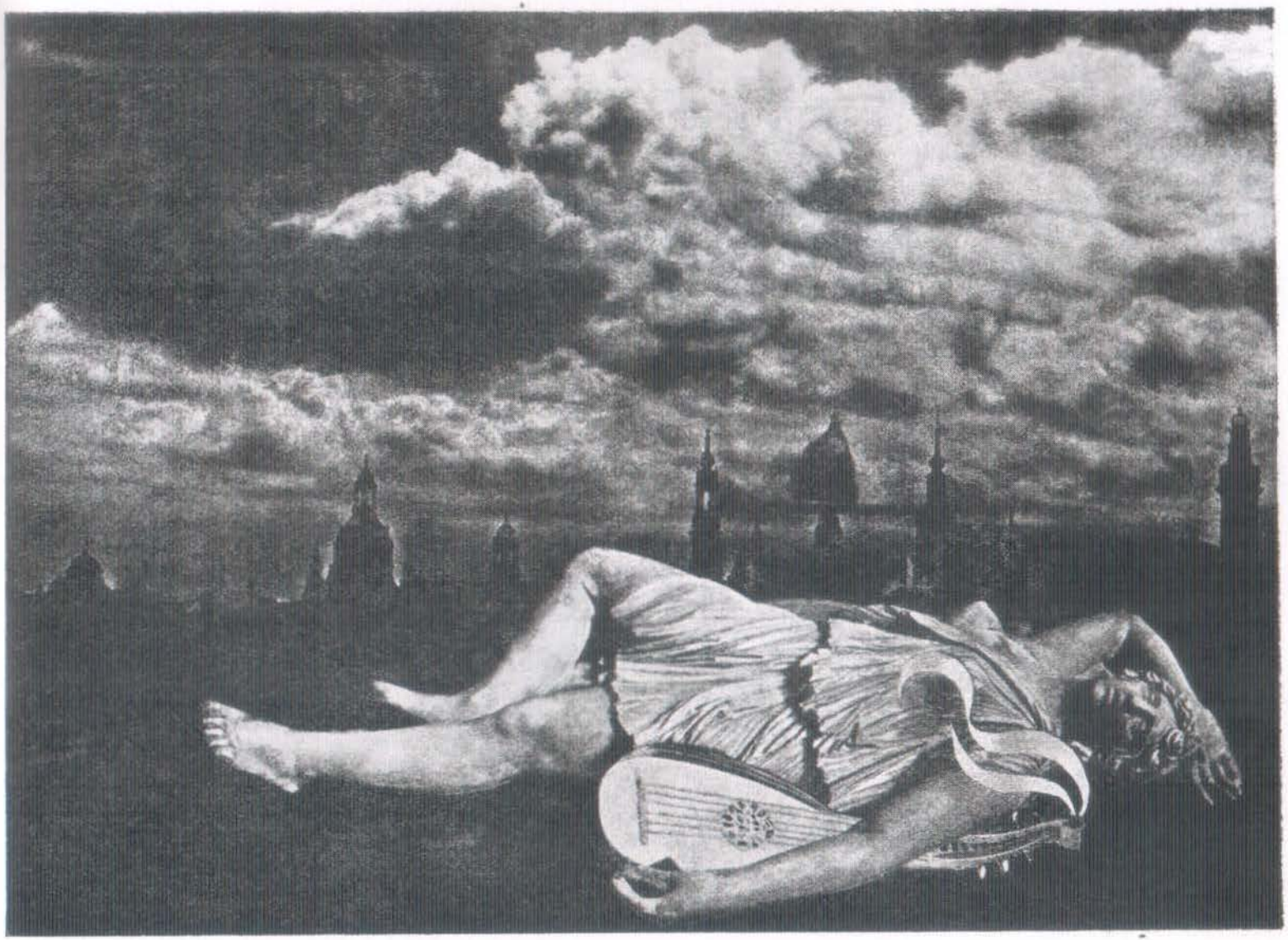
A era pastoril.

Tudo tinha sido combinado dentro da maior indiferença.

O começo da catequese.



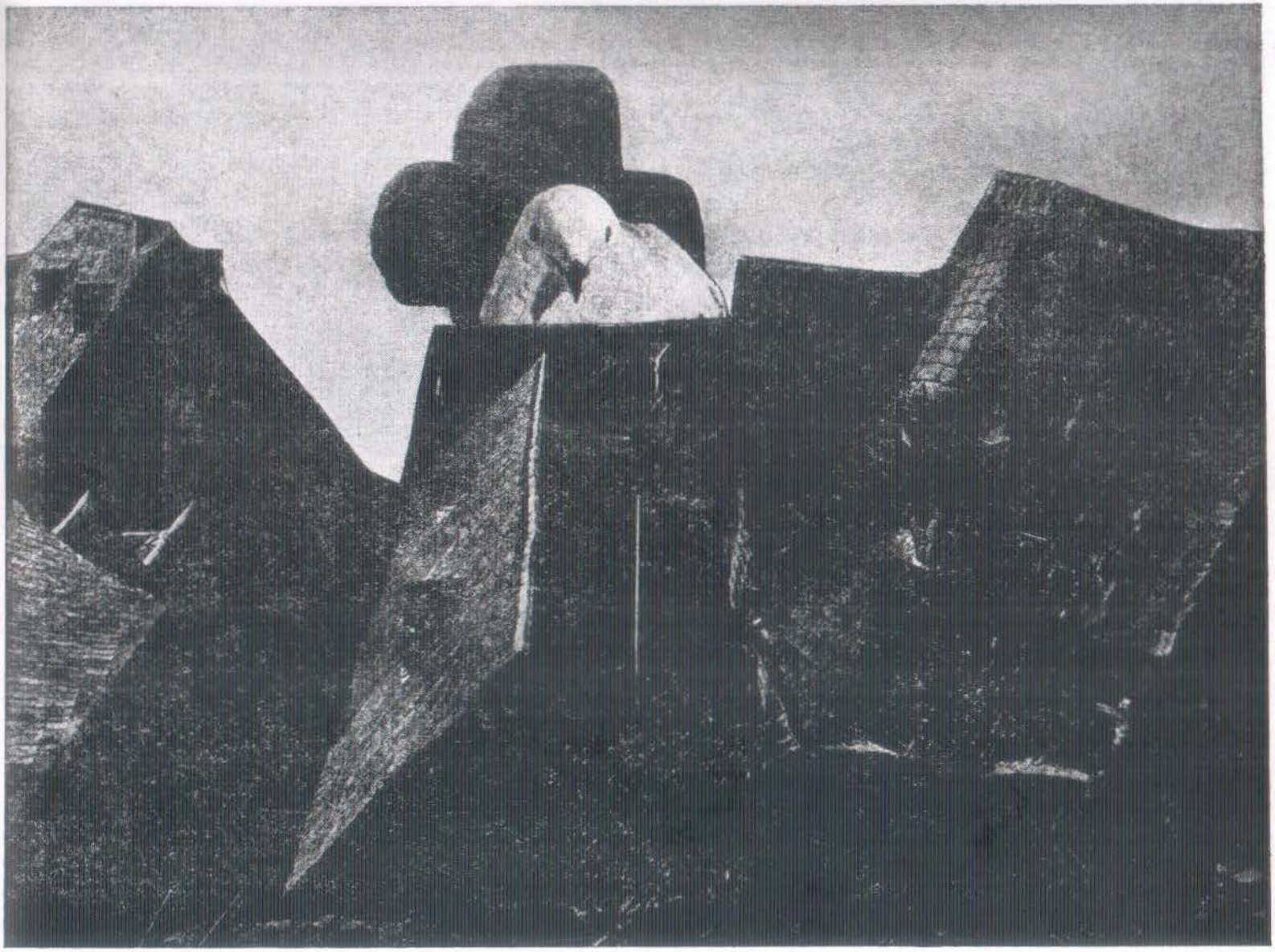
O poeta trabalha.



A invenção da polícia.

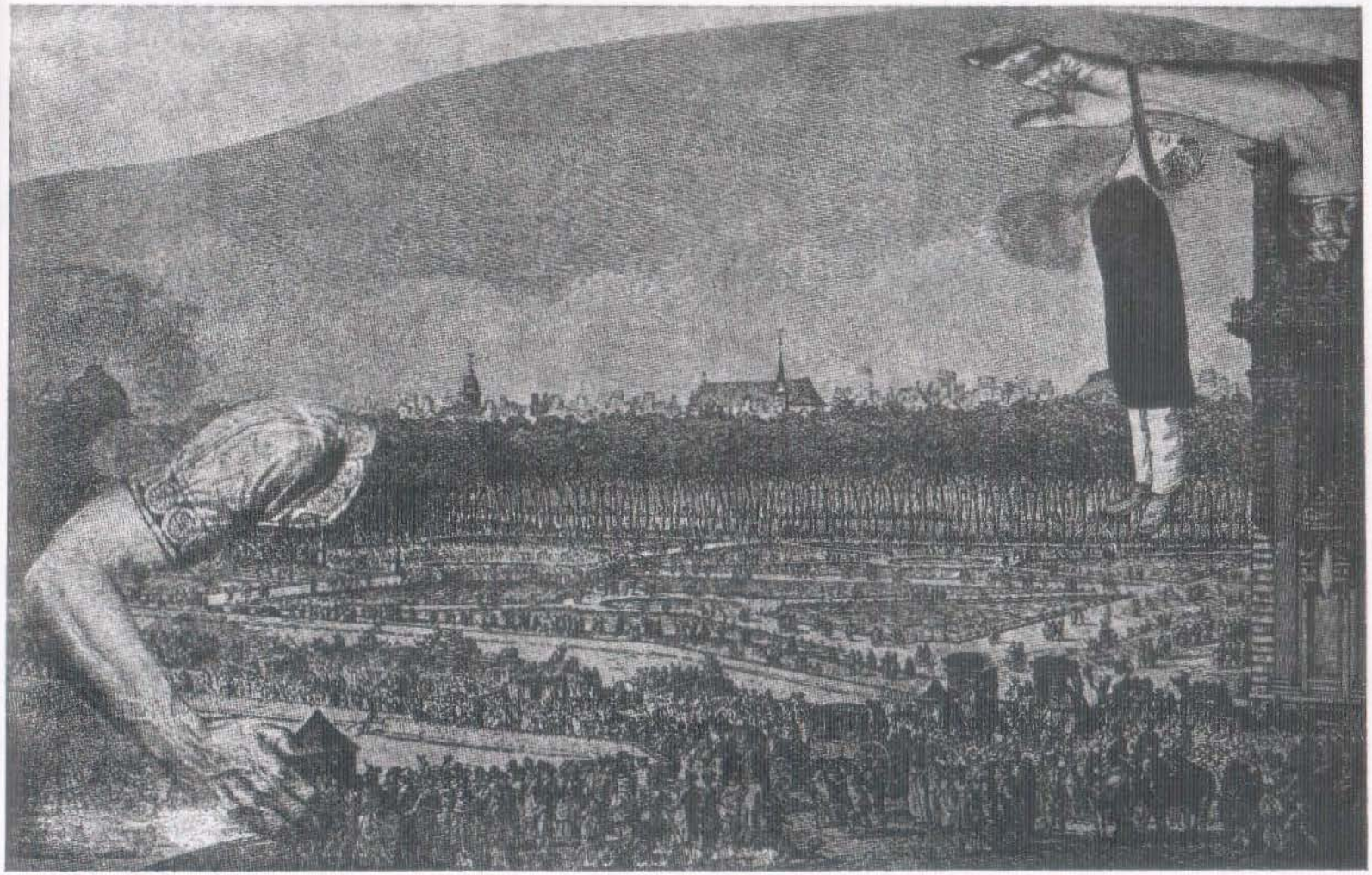
L'avertisseur de la catastrophe.

O anunciador da catástrofe.

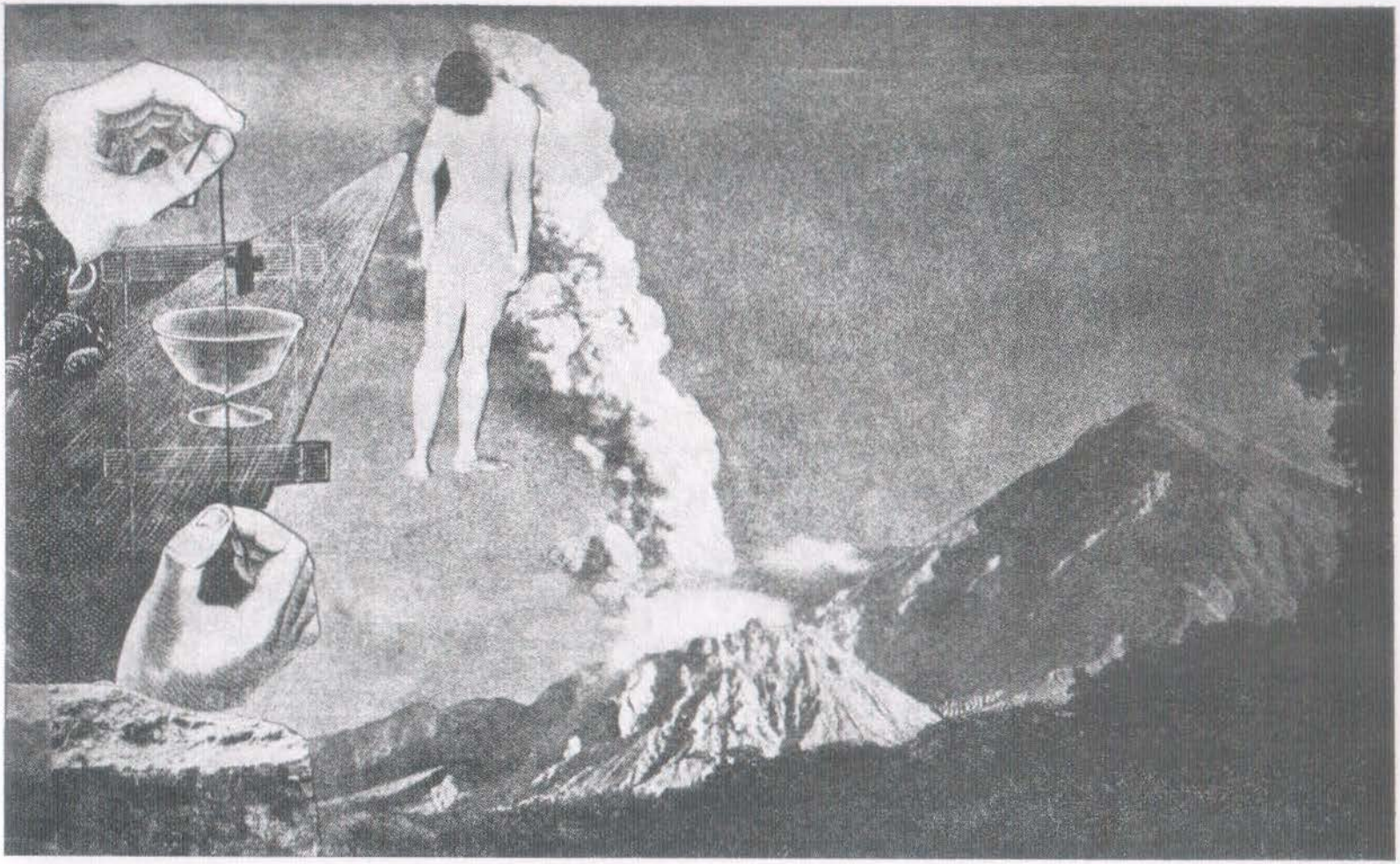


As catacumbas marinhas contra o despotismo.

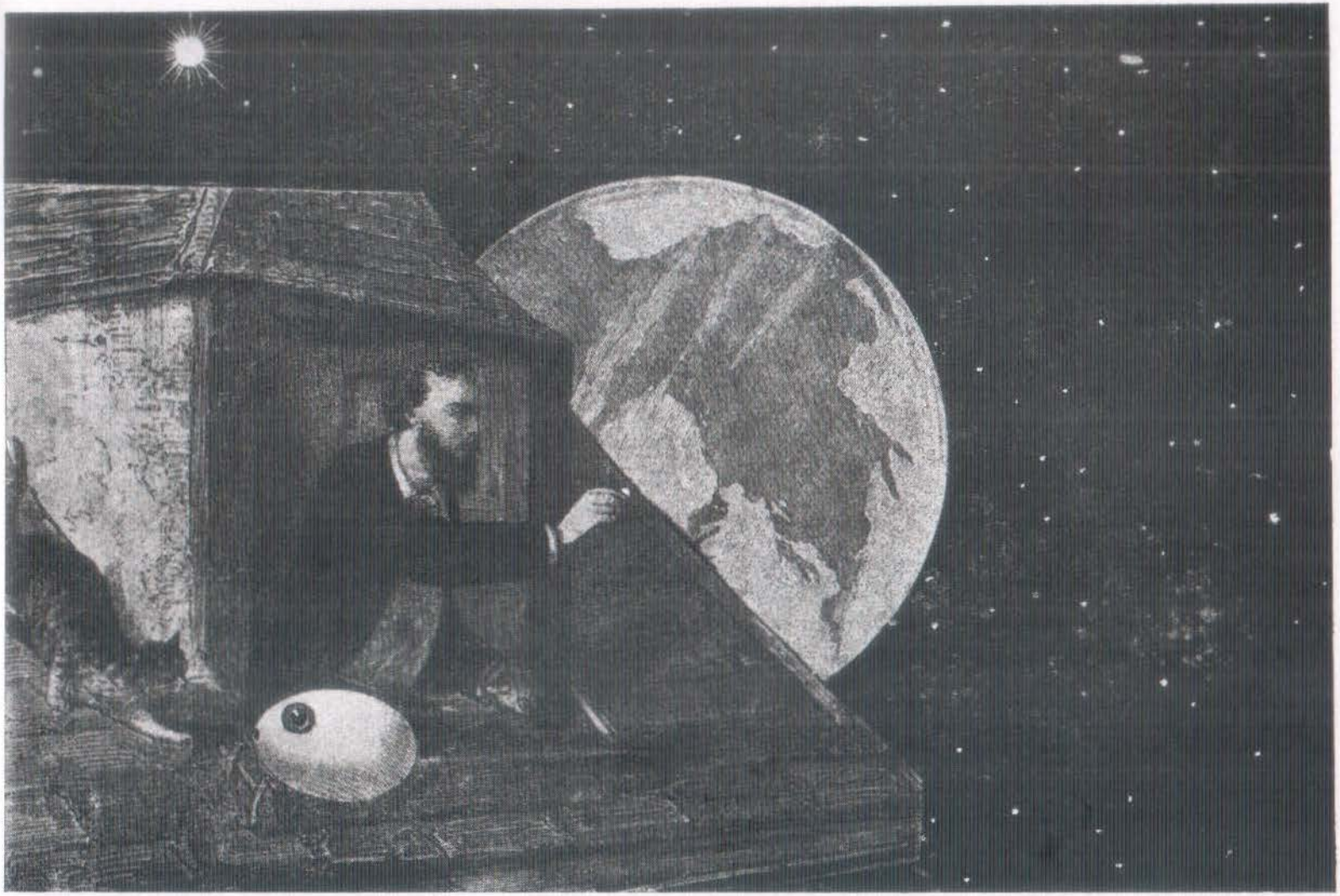
A poesia de uns depende da asfixia de outros.



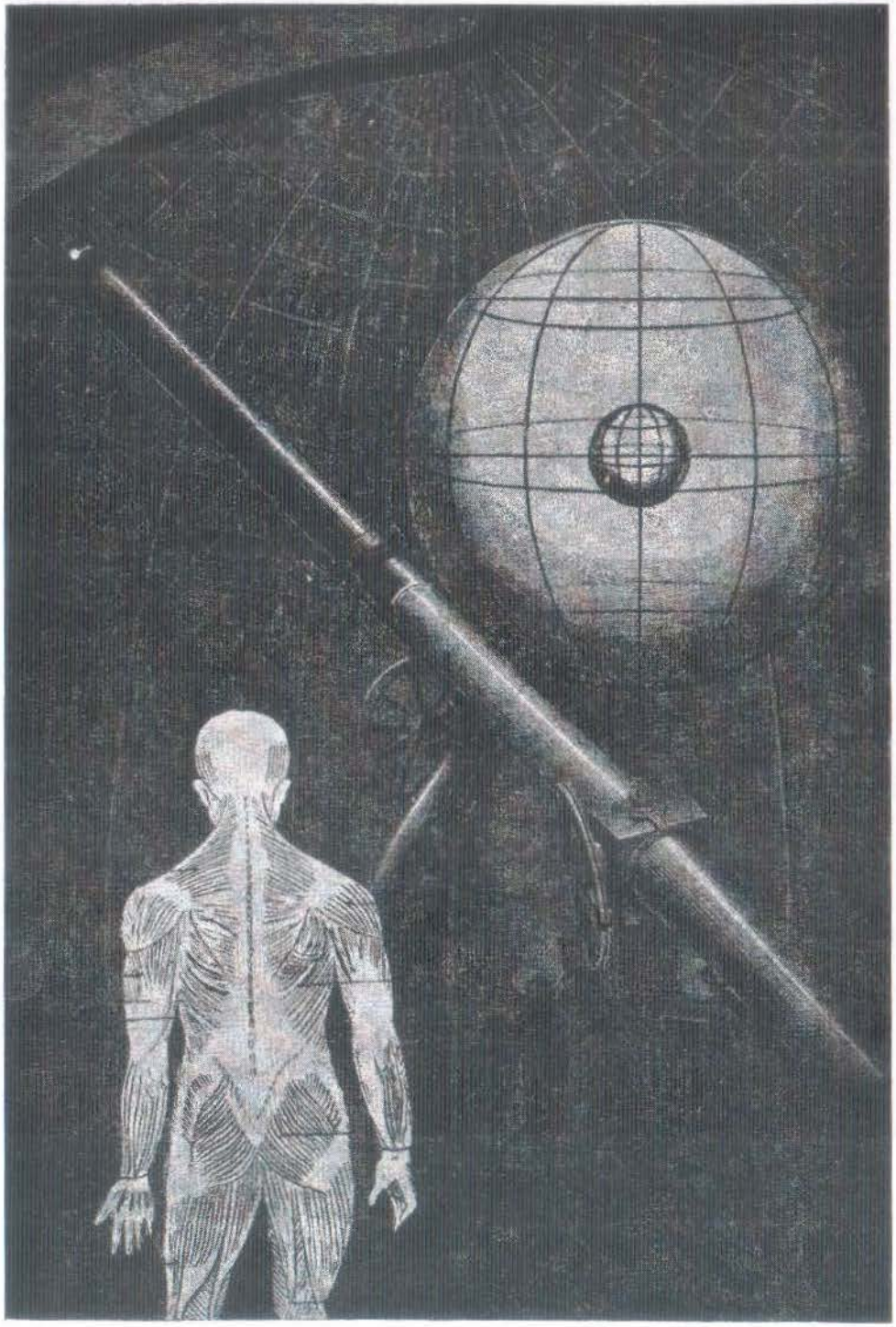
A ideia fixa.



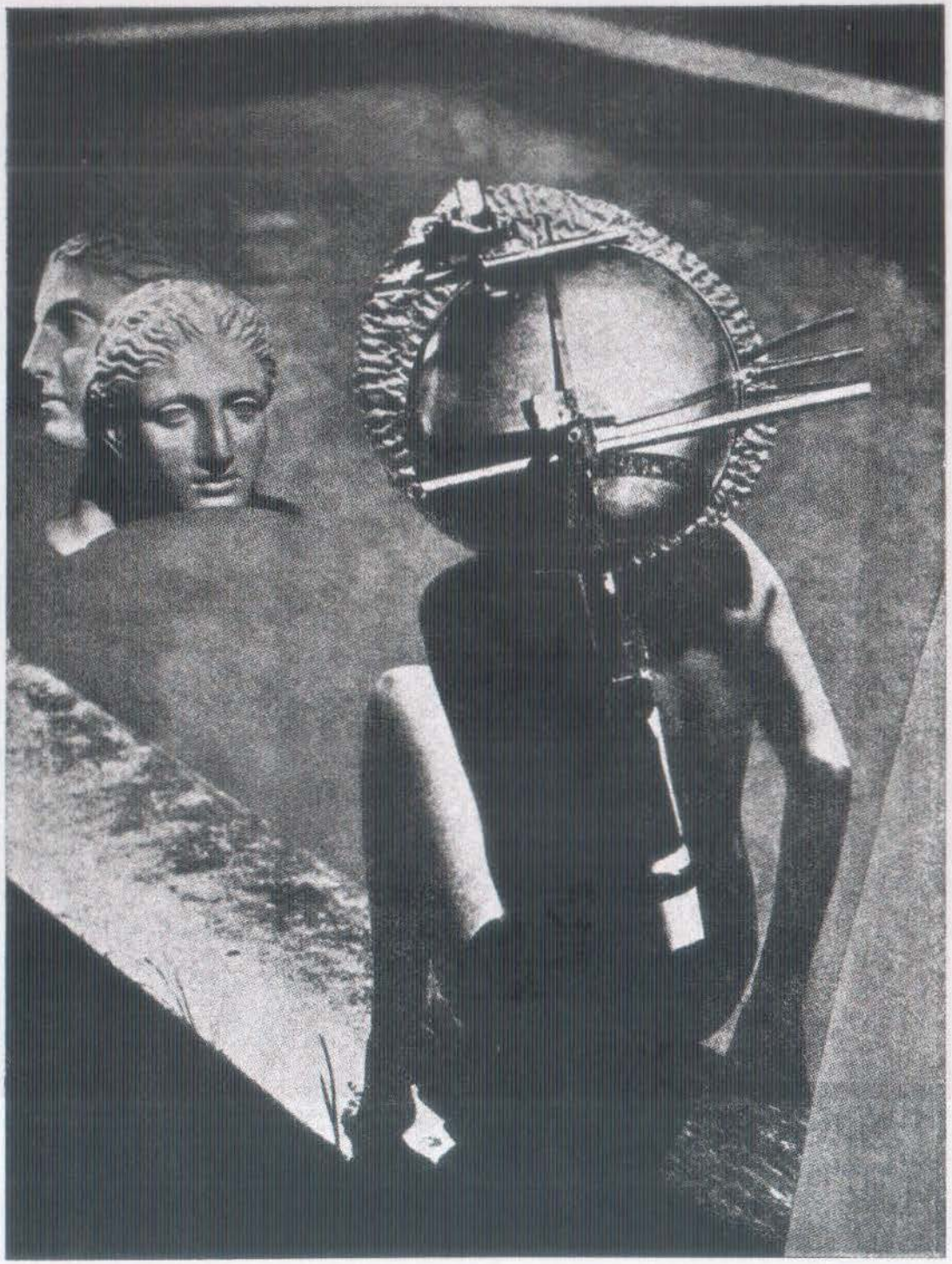
Cristóvão Colombo descobre a América.



Alpha & Omega.



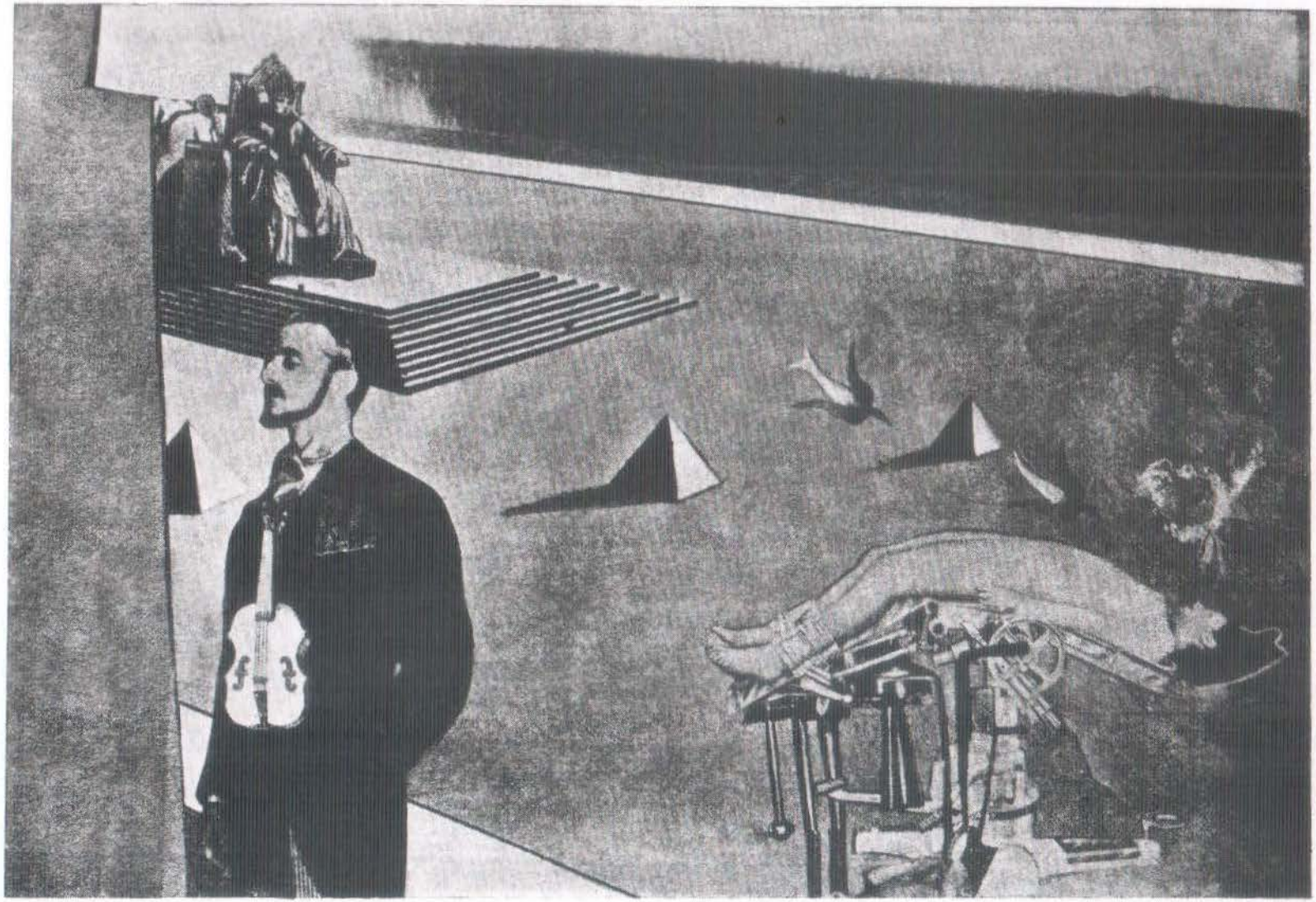
América versus Europa.



Eis o cálice de fel.

O julgamento do tempo.

A poesia abandona a ciência à sua própria sorte.



10 x 0

Jorge de Lima is one of the most illustrious representatives of the modern Brazilian literary vanguard. He is the author of an extensive body of work, going through many styles and phases, from his neo-parnassian debut with *XIV Alexandrinos* (1914), to his last epic poem, *A Invenção de Orfeu* (1952), through his free verses *A Túnica Inconsútil* (1938), among many others. He was characterized by a tireless investigation of fundamental themes and forms of 'Brazilianness', shaping them according to his worldview influenced by christian mysticism and by surrealism. At times regional and universal, popular and erudite, classic and modern, the multifaceted character of his literary creations challenges even today critics' comprehension.

Added to this are his creations as a visual artist. Despite being a less known facet of the artist, it is no less significant. Besides dedicating himself to painting, Jorge de Lima was the first Brazilian artist to produce photomontages.

This exhibition brings together photomontages by Jorge de Lima made between 1930-40. Some of these images were in the book "A Pintura em Pânico" (1943), which gives name to the exhibition, and is here, for the first time, presented in its entirety. By sponsoring this event, CAIXA reiterates its continued responsibility to value Brazilian artistic heritage, promoting a rare collection of artwork which, despite being part of Brazilian art history, had remained unknown and inaccessible to the wider public.

Caixa Econômica Federal

Jorge de Lima, photomontagist

"In one word, the mystical experience only becomes poetic experience when it stops feeding on current symbols and creates its own symbols."

Roger Bastide

Acclaimed since his youth for his poetic production marked by a parnassian style, Jorge de Lima adheres to modernism in the late 1920's, portraying in free verse the everyday life of the northeast and the afro-brazilian culture. The decision to reside in Rio de Janeiro in 1930 allows him to break into the center of the art scene and projects him as a member of the vanguard in Rio.

As a practicing doctor, he set up his office in Cinelândia, often called the studio, or academy, for having become an important meeting ground for intellectuals and artists such as Ismael and Adalgisa Nery, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, José Lins do Rego, Portinari, among many other journalists and national and foreign personalities. On their way through the city, they would get together in the evenings around long discussions and debates over the direction of art, poetry and politics. It was there where Jorge de Lima performed his multiple roles of doctor, poet, romanticist, essayist and painter, as well as having been professor of brazilian literature at the Universidade do Brasil and city councilman, becoming the president of the city council.

A restless temperament and a vocation for experimentalism meet at the root of what is presented as a hybrid and multifaceted production, issuing difficult challenges to critical analysis which seek to discover a sense of unity, or stylistic continuity and coherence in his art. Of those who accused him of fickleness and amateurism, he would defend himself with the argument that in all modes of artistic experience he sought other forms of making poetry: "What I don't want is to repeat myself".[1]

His fame was largely due to his literary production, in prose and poetry, making him one of the most representative figures of the movement which conferred poetic citizenship to the themes of national popular culture. The visual power in the construction of poetic images, which has always distinguished his language, gains a more universalist symbolic dimension when the author enters in his mature phase. This phase coincides with a christian militancy, in which he starts mixing, in an unorthodox way, catholic mysticism with elements of pagan mythology and metaphysical philosophy. It is no coincidence that his interest for the visual arts intensified during this period. Even with no intentions of making a career of the visual arts, along side his literary production he began producing a vast body of work in painting,

becoming the first brazilian artist to dedicate himself to the unique possibilities offered by a new genre of art which was appearing in europe – the photomontage.

The first experiments with the technique which became known as "collage" were made by Picasso and Braque, who began to add to paintings fragments of printed material, textural simulacra, etc., glueing them to the surface of the canvas. The results attained from this appropriation of atypical objects were radicalized in the experimentalism of the dadaists and constructivists in Germany, Switzerland and the Soviet Union soon after World War One. Raoul Hausmann, Hannah Hoch, John Heartfield, Rodtchenko, Kurt Schwitters and Moholy-Nagy are some of the artists who worked in the language of photographic collages, or photomontages. Distinguishing itself from cubist collage, photomontages consists of a composition made exclusively with photographic cut-outs, illustrations and typography extracted from graphic material of all kinds (newspapers, magazines, advertising material, etc.) which at the time already comprised the physiognomy of modern mass culture.

The term "photo-collage" was initially adopted by dadaist Raoul Hausmann and Hannah Hoch to distinguish this type of art from the collages of synthetic cubism. The russian constructivists on the other hand, such as John Heartfield and Rodchenko, preferred the term photomontage, which became widespread. In the origin and diffusion of the term "photomontage", we can identify an ideological and descriptive choice of technique: one suited to the new trend which seeks to liken the process of artistic work to the industrial, mechanical order of the assembly system working through the appropriation and reorganization of elements already existing in the world. In this way, it repudiates the fetishized "creativity" of the artistic genius who anchored his work in the manual ability to express original ideas. More than a simple technique of constructing images, photomontage presented itself as a flag for anti-art, which intended to confront the traditional values of fine art. It was the result of the transformative action of the artist inserted into modern life and the expression of a new form of perception: fragmented, dynamic and, at times, chaotic, of a society torn by war. The use of the term "photomontage" is also grounded in the often adopted practice of photographing the result of a collage in order to level the surface of the image, allowing it to be inserted into the system of mass production. Since the final product is a photograph capable of generating countless copies, this technique breaks from the old art regime which privileged original work, a unique object, carrier of the "aura" which distinguishes it from its mere reproductions.

Even having been only one among countless forms of expression of surrealist photography,[2] photomontage fit perfectly with the aim of extracting

strength and beauty from the juxtaposition of disparate elements, or, to use the famous quote from Lautréamont: "Beautiful as the chance meeting of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table". Max Ernst, who had passed through expressionist and dadaist circles and adhered to surrealism at first chance, criticized the excess of ideology of Dada artists from Berlin and dedicated himself to a new type of collage (which he would call "romance-collage") with a more lyrically expressive and good humored intent. Louis Aragon, in one of the first critical essays which tried to systematize the artistic manifestations within this new means of expression, also prefers the term collage and doesn't hide his preference for the style of Max Ernst, who is able to surpass the simple effect of the shock of dadaist photomontages, submitting the procedure "to the necessity of expression at any cost".[3] In *La Peinture au défi*, he goes as far as saying that Ernst was the real creator of the genre of photo-collage.

The works of Max Ernst exerted a direct influence on Jorge de Lima. After seeing the collage-romance *La Fémme 100 Tétes* (1928)[4], Jorge de Lima begins to experiment with the technique of collage using cut-outs of old etchings, encyclopedias, anatomy and astronomy books, as well as newspapers and magazines of the time. In an interview published in the magazine O Cruzeiro (09/07/1938), the poet from Alagoas states that Max Ernst "has created an admirable form of expression" and defines it as "a kind of intermediate between cinema and painting". This initial experience was shared with Murilo Mendes, who in 1935 had already co-authored *Tempo e Eternidade*, a book which placed them in the controversial group of catholic artists. From the period in which they explored together the techniques of collages, the image titled *A Poesia em Pânico* was born, which was the cover of the homonymous book by Murilo, published in 1938. If there are other images made by the four hands is a question which remains unanswered, but the fact is that Murilo does not continue the experimentations which the creative potential of Jorge de Lima began to explore.

Of the series of photomontages produced by Jorge de Lima between 1930 and 1940 came *A Pintura em Pânico*, an independent publication pressed at Tipografia Luso-Brasileira in 1943, which in spite of the artist's unpretentiousness became the first creation in the genre made in Brazil. While in Europe photography played a crucial role in the practice of modern artists who questioned and subverted the paradigms of traditional art, in Brazil, due to certain characteristic discrepancies of our cultural development, photography remained absent from Semana de 22 and the movement of aesthetic renovation which propagated through publications such as *Klaxon*, *Terra Roxa*, *Revista de Antropofagia*, etc. In the discourse and manifestos of the time, photography is still just a negative reference of what art no longer wants to be: mechanical imitation and copy of reality. *A Pintura em Pânico* presents itself, therefore, as a *sui generis* piece – a unique expression of

with captions which, far from having a descriptive or explanatory function, are yet another element of charade presented by the image, establishing an organic relationship between verbal and visual language. The group of images and texts comprise a complex unit, a mosaic of fragmented and contradictory references, whose declared objective was to "provoke a poetic sensation".[10] Despite being irreducible to any kind of univocal interpretation, under its apparent incoherence an innovative artistic experiment is revealed, which transcends the line between these two languages and subverts the order of classical figurative representations (hence the state of "panic" of painting), working with poor materials and basic techniques to construct a certain perspective illusionism. The final result of the collages, re-photographed, provokes a tension in the perception which oscillates between the absurd and the plausible. At this point, it approximates itself to the experience of the "Marvelous" and of "Convulsive Beauty", which André Breton places at the heart of the surrealist aesthetic project. The method of free association of visual signs reveals an analogy with the process of "automatic writing" as well as the fortuitous meanings of "objective chance". In the preface of *A Pintura em Pânico,* Murilo Mendes states that "photomontage implies a retaliation, a revenge against the restrictions of an order of knowledge. It anticipates the cycle of metamorphosis in which man, through an operation of synthesis of his intelligence, might destroy and construct at he same time".[11]

On the relationship of Jorge de Lima with surrealism it's important to be clear that, although sharing references and stylistic traits, it hardly constitutes a simple adherence to the postulates of this last movement of the european vanguard. Jorge de Lima rejected the label of surrealist and preferred to associate himself with a broader current, interpreting surrealism and romanticism as diffuse expressions of the poetic spirit of all times, from the Saint John's *Apocalypse* to Lautréamont's *Les Chants de Maldoror*, going through Dante and Rimbaud.

This catalogue of the exhibition *A Pintura em Pânico* brings together the 41 photomontages accompanied by titles-captions which made up the 1943 book.[12] As the original photographs were not found, the images here published had to be reproduced from the old publication and put through a careful restoration process which do not hide the many layers of superimposed reticles. The remaining 11 images, without title, were reproduced and blown up from the original photographs thanks to Mario de Andrade's appreciation for the preservation of our cultural memory. These sole survivors were kept in his archives which today are part of the Institute of Brazilian Studies at University of São Paulo. When we come into contact with *A Pintura em Pânico*, one issue is raised right at the start: whether the book tells or not a story which can be deciphered, elucidated, comprehended. Ana Maria Paulino puts forth the question which is left open in her

essay *Jorge de Lima: a re-velação da imagem*, text which accompanies the publication – entitled *O Poeta Insólito*[13] – of the 11 photomontages which are part of the IEB collection: "Before all the many paths which draw critical analysis, questions will always appear, often without answers. The simplest one is, perhaps, to ask whether the collages had been elaborated with the intention of, following a determined sequence, composing a surrealist narrative". Teodoro Rennó Assunção accepts the challenge and carries out a comparative study of Max Ernst's surrealist novels and *A Pintura em Pânico* in *Fotomontagem e colagem poética em Jorge de Lima*[14], in the attempt to shed light on the differences of their narrative forms. After analyzing the structure of the works, from the sequence of images to the relation between images and texts, he concludes that the photomontages of the brazilian artist, unlike the works of the german artist, do not form a narrative, presenting themselves as a collection in which each image "constitutes a totality and retains, therefore, its autonomy. If what unifies the collection is just the recognizable style of assembly and captioning, this book of photomontages works as a book of autonomous poems in which one recognizes, however, a unique authorship through the manner of composing". Without completely disagreeing, Gênese Andrade prefers to interpret positively the logical disconnection of the images. Precisely by not presenting itself as a predictable, linear narrative – and in this respect she points to the fact that the pages in the book are not numbered –, she proposes that *A Pintura em Pânico* can work as an open field of multiple narratives, presenting a broad spectrum of associations and possible links in the construction of meaning which each reader can articulate in their own way.[15]

Symbolic and hermetic, deals with a fantastic narrative which invites us to experiment in a world of archetypal images and forces in constant tension. The stories which *A Pintura em Pânico* tells, subvert time and space of ordinary human reality and projects us into another time – the atemporality or cyclical time of myths – and in another space – transcendent, utopian. The beginning of this story gets mixed up with the story of *Genesis*, the creation of all beings, the nostalgia of a lost unity; in the end it fuses with Armageddon, the Final Judgement, the mutilation of the bodies, death and the ensuing transmutation into other hybrid forms of life; and in the middle, lies the mystical adventure of the man-poet-hero, this visionary who can only express his extraordinary experience of the world through a language bound by mysteries. It can be affirmed that this cosmogony, here represented by the photomontages, extends itself throughout his literary work. This allows it to be appreciated as a concrete expression of the imagination of the artist for whom images and their assembly carried out a crucial role in the creation of written poetry. In *O Engenheiro Noturno*, Fábio de Souza Andrade analyzes the growing importance and complexity

of the image in the literary creation of Jorge de Lima, culminating in the hermetic orphism of his final poetry, more specifically in the *Livro de Sonetos* and in the long epic poem *Invenção de Orfeu*. He states that *A Pintura em Pânico* is not only the most significant work by Jorge de Lima in the field of visual arts but also foreshadows the poetic assembly procedures which attempt to bring together irrational and architected aspects in a permanent work of metalinguistic research on the processes of creation.[16]

On many occasions, Jorge de Lima made clear the manner in which he viewed the work of the poet. He was not only the maker or verses, but every man/artist who creates and lives poetry, regardless of the means used. "All the arts are but vehicles for poetry. Listening to a symphony or looking at a Rousseau, what these such diverse things awaken within the listener or contemplator is a poetic state, poetry"[17]; "...literature is one thing and poetry is another. Poetry does not depend on literature, to it is reserved the role of impregnating all things, literature, painting, music..."[18] In response to a journalist's comment that his visual artwork itself already made him a great artist, Jorge de Lima replied, not without any irony: "Actually I have only been a poet, the rest is fantasy".[19]

Simone Rodrigues
Curator

(Endnotes)

1 Amadeu Amaral Jr. interview "Jorge de Lima, Painter". Vamos Ler, 11/09/1941, pg.34.

2 Surrealist photography presents a broad repertoire of techniques which, besides photomontage, include double exposure, solarization, the photogram, the negative image and other forms of construction and intervention, without leaving aside simple and direct photography. Rosalind Krauss states that photographic collages raised awareness that the photograph is also a constructed language when questioning the status of its realism and revealing a new syntax through the procedures of deconstruction and reorganization of elements in fragmented signs. For a more detailed analysis of surrealist photography see Krauss, Rosalind, *L'Amour Fou: Photography & Surrealism*. New York: Abbeville Press, 1985 and *O fotográfico* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 105-129.

3 In this text (which was written as a preface to an exhibition of collages by Arp, Braque, Dali, Derain, Duchamp, Ernst, Magritte, Picabia, Miró, Man-Ray and Picasso, in 1930), Aragon distinguishes four styles of collage: cubist, dadaist, surrealist and that at the service of propaganda and asks: "When and where did collage first appear? I believe, in spite of what the early Dadaists might say, that credit must be given to Max Ernst, at least with regard to the forms of collage that are the most removed from the Cubists' *papier collé* [pasted paper], that is, photographic collage and collage of illustrations. Initially, collage tended to enjoy a generalized practice, and German Dadaist publications, in particular, contained works signed by at least ten authors. But the procedure owed its success more to surprise than to a need to express one's self at any price. Before long, the use of collage was limited to a few individuals, and the entire atmosphere surrounding collage at that time was undoubtedly tied in with the thinking of Max Ernst, and Max Ernst alone." Aragon, Louis. *La Peinture au défi*. In: Ferrier, Jean-Louis. *Art of Our Century, The Chronicle of Western Art, 1900 to the Present*. New York: Prentice-Hall Editions, 1988, p. 299.

4 Max Ernst produced three works of art in the genera: *La fémme 100 têtes* (1929), *Rêve d'une petite fille qui voulut*

entrer au Carmel (1930) and *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux* (1934).

5 As an example of isolated experience, one could mention the curious case of Valério Vieira and his famous photomontage *Os 30 Valérios* (1901). But, besides the good humored nature of the composition, it resembles more the combination of negatives in the style of the pictorial photography of Oscar Rejlander and Henry Peach Robinson than modernist photomontage. In another area of cultural production and with distinct objectives of artistic creation, it's interesting to note that throughout the 1930's, experiments with photographic montages began to be made for illustrated magazines which sought a more modern visual layout, as is the case of the magazines *O Cruzeiro* and *S. Paulo*. On this, see respectively: Peregrino, Nadja. *O Cruzeiro, a Revolução da Fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Agil/Dazibao, 1991 and Mendes, Ricardo. *A revista S.PAULO: a cidade nas bancas*. IMAGES n. 3, Unicamp, dec. 1994, pp. 91-97.

6 The publication of three photomontages in *Suplemento em Rotogravura do Estado de São Paulo* was accompanied by a text by Mario de Andrade, *Fantasias de um Poeta*, reproduced in this catalogue.

7 The collection of Fundação Casa de Rui Barbosa has 27 notebooks with cut-outs of articles published about Jorge de Lima.

8 *A Notícia*, 23/06/1943.

9 José Queiroz Jr. interview. "Exposição de pintura do poeta Jorge de Lima". Vamos Ler, 19/04/1945.

10 Amadeu Amaral Jr. interview. "Jorge de Lima, fotógrafo supra-realista". *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 09/07/1938, p. 12.

11 Mendes, Murilo. "Nota Liminar". In: Lima, Jorge de. *A Pintura em Pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

12 Many images had their titles altered between the publication in the press and the book. Gênese Andrade draws attention to this fact in her article "Jorge de Lima e as Artes plásticas". In: Teresa- Revista de literatura Brasileira n.3, São Paulo: USP, 2002, pp. 68-95. Another curious fact is the reference made by Murilo Mendes, in the preface of *A Pintura em Pânico*: "reaction is dead, poetry breathes". There is no image in the book which is accompanied by this caption. Everything indicates that Jorge de Lima changed the title after his friend had already written the preface. It's up to us to speculate on which image had its title changed, or if the image referred by Murilo was excluded from the edition.

13 Paulino, Ana Maria (org.). "Jorge de Lima: a re-velação da imagem". In: O poeta insólito. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros - USP, 1987, p. 48. On a more extensive review of the pictorial and literary works by Jorge de Lima, see also: Paulino, Ana Maria, Jorge de Lima, São Paulo: Edusp, 1995.

14 Assunção, Teodoro Rennó. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005. In: http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/jorlima.html.

15 "As the pages are not numbered, any order is valid for their reading and this can establish diverse combinations allowing for an infinite dialogue between phrases and images". Andrade, G. "Jorge de Lima e as Artes plasticas". Teresa-Revista de literatura Brasileira -USP, n.3, 2002, pg. 89.

16 Andrade, Fábio de Souza. *O Engenheiro Noturno - A Lírica Final de Jorge de Lima*, São Paulo: Edusp, 1997. Annateresa Fabris agrees: "...in visual terms, Lima reaches the best results precisely in photomontages, in which surrealism is the poetic determinant, at the rate in which painting oscillates between various tendencies not always reconcilable among themselves". Fabris, A. "Fotomontagem e surrealismo". *Revista USP*, n. 55, September/November/2002, pg. 150.

17 *A manhã*, 12/03/1942.

18 José Queiroz Jr. Interview. "Exposição de pintura do poeta Jorge de Lima". *Vamos Ler*, 19/04/1945.

19 Martins D'Alvarez: "A Poesia não para, é a vida". *Dom Casmurro*, no date, pp. 98 to 101 of notebook 13 (with cut-outs of materials on the artist), belonging to the collection Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

Jorge de Lima and Surrealism

"In every person who writes there is a confessed surrealist vocation."

Maurice Blanchot

To refer to the literary creation of Jorge de Lima as surrealist has become one of these aphorisms of Brazilian literary criticism which instigates us to verify with greater acuity the veracity of this classification, considering the fact that the poet himself did not feel very comfortable with this type of label, often attributed to his art. Since 1935, when Samuel Putnam, in a review of *O Anjo*, drew attention to the presence of this aesthetic current in the work of the author from Alagoas, critics have repeated this affirmation incessantly. This assertion has been, however, almost always diffused and diluted in contexts which erase its relevance.

According to elements of his biography, written by his brother-in-law Povina Cavalcanti, the more intimate contacts with the vanguard begin in the years 1923 and 1924, during a stint in Rio de Janeiro, when Jorge de Lima started to really become interested in the modernists, especially the Europeans.[1] Up until then his texts had been profoundly marked by a classical, parnassian aesthetic, which won him the title of prince of the poets from Alagoas. This classical foundation, actually never stopped being part of the poetics of this intriguing writer. This permanent trait would be a constituting part of his creations, beside his adventurous spirit which propells him through diverse forms of artistic expression, mixing processes of other art forms into his poetic creations.

The poet would always be tuned into new and daring stylistic operations without, however, abandoning the evolutionary thread which gives continuity to tradition. His entry into the modernist aesthetic takes place shortly after his time in Rio, which is followed by the publication of the book *Poemas Negros*. Although historiography has conditioned this phase of the writer to the regionalist bases of the sociology of Gilberto Freyre, it's necessary to note the existence of a differentiated vocation of the writer, distancing him from other creators which formed a constellation later denominated as the romanticists of the 30's. Jorge Lima would follow a deviant path in relation to this aesthetic, approximating himself and taking advantage of the new developments of the vanguard.

The surrealism of Jorge de Lima is not a conscious contribution to the aesthetic program of the surrealist literary school. The "communicating vessels" which create the possibility of fluxes of varying influences, also open the doors to the ingress of the surrealist

wagers: the chaotic phrase, happenstance, the theme of wild love, automatic writing, the importance of primitivism, the black arts, the strength of contradictory images.

The presence of a surrealist substrate in the poetic discourse from Jorge de Lima is important for the understanding of the diversified and intricate mesh which constitutes the complete works of the poet, romanticist and artist. It's a slant of possible interpretations, capable of collaborating towards a re-interpretation of a sector of literary criticism, which throughout silence, impose on him the most unjustified labels.

José Niraldo de Farias
Professor of Brazilian Literature and LiteraryTheory
Universidade Federal de Alagoas

1 CAVALCANTI, Povina. *Vida e Obra de Jorge de Lima*. Maceió: Salgema, 1993, p. 85.

Fantasies of a poet

Mário de Andrade

Reader, take this advice: if you have never made photomontages, never get into this new process of lyrical creation. Or of child-play if you will. It is so exciting that it soon becomes the stickiest of vices, you will waste time and money, fight with your wife, argue with you kids, etc. Worse than football or religion. It's the most enamouring thing of the century. Photomontages might seem a joke, at first. It consists only in us arming ourselves with a good number of magazines and books with photographs, cut out the pictures and reorganize them in a new composition, which we photograph or have photographed. At first the creations are born awkward, mechanical and poorly invented. But slowly the spirit begins to work with greater ease, the creative imagination quickly takes hold, in the collection of cut out photographs, the documents capable of coordinating themselves in a fantastic and suggestive whole. The technical problems of luminosity are easily solved and, with no difficulty, we perceive that instead of a silly hobby, we stand before a true art; a new means of expression!

Because this is the most unexpected and fecund reality: a photomontage is a process of lyrical expression. Our most hidden tendencies, our frustrated instincts and emotions, our ideas,

our culture, all is revealed in the photomontages. And it's natural that it be this way. Within a hundred cut out images, which are at our disposal, two different personalities will fatally choose the images which please them most, finding different combinations, moved by their truths and instincts. It is so, the creative principles of photomontages are distinguished easily; their personalities diverge and become as characteristic as that of a poet or a painter. Between a creator of unimaginable monsters like Salvador Dali and a serene and constructive Jean Hugo, the psychological distance is great.

These pages present some photomontages made by the poet Jorge de Lima. It might not be great complement to affirm that the poet of "Negra Fulô" is the greatest creator of photomontages that we have in Brazil. Because there are so few of them it's not such a great merit to be the greatest. But as I see it, Jorge de Lima, who for a long time has dedicated himself to photomontages, has reached such technical skill and expressive possibilities, that he can very well suffer comparisons with other renowned artists, which foreign magazines show us.

The photographic comparisons which are presented on this page seem admirable to me. The mystical and deeply compassionate temperament of the poet is perfectly expressed in the simplest of these photomontages, the religious one. There is really nothing more suggestive and impressive than the tragic dryness of these rocky hills, the haunted apparition, the miraculously suffering scream of the Crucified. It's unknown whether He is rising in his martyrdom or disappearing from the earth, as if disappearing from the memory of men... but I don't want to be making dreams and visions for myself. I leave the reader to contemplate these dramatic creations, at liberty to imagine for themselves.

The photomontage of the woman sleeping is one of the most enchanting inventions of Jorge de Lima. However, among the compositions here revealed, the one which seems to me the most perfect is that of the swimming pool. In it, not only the inventive force of the poet is apparent, through it's connections and the unexpectedness of the elements, and the beautiful (apologies...) and extremely modern monster in the foreground, but the whole assumes an artistic value masterly achieved by the distribution of light. The photomontage is not to be taken as just a variety of surrealist poetry, which by its own principle, doesn't subject itself to any aesthetic control; it's an art of light, like photography, the cinema or pyrotechnics. And in this photomontage the general soft tone of the composition, the rhythms created by the luminous jets are so serene and balanced, making it a true delight to contemplate.

The photomontage is a kind of introduction to modern art. There are still a lot of people who don't know how to look at a Picasso or a

water color drawing by Flávio de Carvalho. But everyone who gets involved in making photomontages, in short time becomes perfectly capable of understanding certain current artistic doctrines and distinguishing what there is in terms of technical value in a cubist painting and what there is in terms of psychological suggestiveness in surrealism. In this sense its is surely possible that the current trend of photomontages, which is spreading as fast as that of cross word puzzles, will still come to be an important force for the current artistic culture.

Article published in "Suplemento em Rotogravura", nº. 146, *O Estado de S. Paulo. São Paulo, edition of November 1939.*

Preliminary note

Murilo Mendes

The advice came from Rimbaud: disarticulate the elements.

Applied to drawing and to ballet, this principle has provoked great realizations. For example: *La femme 100 têtes*, by Max Ernst, and *Bacanal*, by Salvador Dali.

Max Ernst's book inspired me. I lacked, however, patience and perseverance. Jorge de Lima has all of this and much more. We started working together, but soon he was alone. The anti-technical abandoning the technical.

In final analysis, this disarticulation of the elements results in articulation. The surrealist movement organized and systematized certain sparse trends which were in the air since the beginning of the world.

Leonardo da Vinci wrote: *La pittura è cosa mentale* (painting is a mental thing). A warning to academics of all times who intend to restrict the field of artistic possibilities.

Photomontage resembles painting, photography and ballet. Its organizational elements are poor and simple: pictures cut out from old magazines, worthless etchings; a pair of scissors and some gum arabic.

This marriage of painting with photography permits and facilitates the meeting of the myth with the everyday, the universal with the particular.

Jorge de Lima's book: it's not just the magical and arbitrary aspects which interests us – but also its educational aspect. The habit of cutting out etchings, disarticulating the elements and then giving them unity, can contribute in a powerful way to developing an artistic sensibility in all of us, starting with children.

Photomontage is absolutely inspiring. It is not destined only to the refined elite. I have observed the fascination that it exerts even on uncultured people of various classes.

There is a combination of the unforeseen and logic. And photography has helped man to broaden his visual experience.

Panic is often necessary to achieve organization. The march of all the movements of revolt of this century has accelerated the dialectical comprehension which had lain dormant in the armchairs of academia. Despite this, here we are at Guernica.

Dismantling stupidity, the taboo of rich materials, disarticulating the bourgeois spirit in all its sectors, organizing intelligence and sensibility; we in the end achieved the inevitable transformation of the social and political element. Parallel movements: political revolution, artistic revolution.

Within each man the formation, the development and the end are processed. And the end can only be victory, even if it presents itself in the guise of defeat.

"Marine catacombs against despotism", "Reaction dead, poetry breathes", besides others, are images of a world which resisted tyranny, which equipped itself against the massacre of man, the annihilation of culture, of directed and programed art.

Photomontage implies a retaliation, revenge against restrictions of an order of knowledge. It anticipates cycle of metamorphosis in which man, through an operation of synthesis of his intelligence, might destroy and construct at the same time.

Poetic liberty: this book breathes, childhood gives its hand to maturity, calm and catastrophe discover close relatives flipping through a family album.

...It would be instructive to research the way in which this book by Jorge de Lima fits in his work. Establishing the relation between the book and his poems, romances, essays and attempts at paintings.

Life in its multiple movements and representations is much more surrealist than all the surrealists combined.

This book is an open path. Actually, the *enfants-terribles* discover and announce many unsuspecting things to other men.

P. 70 One day a small sage La Mettrie-Vauvenargues saw what the poet sees: it was the end of imagination and of everything: – plagiarism.

P. 72 Things begin to fatten, sweating within a certain air of luxury.

P. 74 For we always wanted peace, the white peace inside a daily Saturn.

P. 76 The criminal bequeaths his finger prints.

P. 78 Overall we remained inclusive, perennially.

P. 80 Beings achieve disproportions, the forests recede: these are the gestures.

P. 82 It shall be revealed in the end of times.

P. 84 At noon, among the luminous confusion beings flew.

P. 86 Populators of air.

P. 88 The pastoral era.

P. 90 Everything had been set up with the greatest indifference.

P. 92 The beginning of catechism.

P. 94 The poet works.

P. 96 The invention of the police.

P. 98 The announcer of the catastrophe.

P. 100 The marine catacombs against despotism.

P. 102 The poetry of some depends on the asphyxiation of others.

P. 104 The fixed idea.

P. 106 Christopher Columbus discovers America.

P. 108 Alpha & Omega.

P. 110 America versus Europe.

P. 112 Here is the chalice of bitterness.

P. 114 The judgement of time.

P. 116 Poetry abandons science at its own risk.

P. 118 10 x 0.

Organização:

Patrocínio: